CUPRINS

ACTUALITATE

DESPINA PETECEL-THEODORU
SIMN 2010 – MOTIV DE REFLECȚIE ASUPRA ARTEI SECOLELOR XX-XXI: „ICONOCLASM" SAU „CULTURĂ A JOCULUI"? 5

BIZANTINOLOGIE

ACHILLEUS G. CHALDAEAKES
DANIEL THE PROTOPSALTES (†1789): HIS LIFE AND WORK 39

STUDII

SPERANȚA RĂDULESCU ŞI FLORIN IORDAN
O MINORITATE ÎNTR-UN CONTEXT PLURIETNIC: EVREII DIN ȚINUTUL BOTOŞANI ŞI MUZICA LOR DE PETRECERE 54
CĂTĂLIN CREȚU
PERSPECTIVE SPAȚIALE ÎN GANDIREA MUZICALĂ. UN MODEL PLANETAR 71
NICOLAE BRÂNDUŞ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (VII) – STUDIU DE CAZ 106

CREAȚII

BIANCA ȚIPLEA TEMEŞ
DAN VOICULESCU LA 70 DE ANI, ANIVERSAT ÎN ABSENȚĂ 113
FANTASIA E FUGA SULLE PEDALE PER ORGANO DE DAN VOICULESCU, O SINTEZĂ A ELEMENTELOR BAROCE ŞI MODERNE 113

PORTRETE

ELENA BOANCĂ
VASILE HERMAN. VALORI ALE COMPONISTICII ŞI CERCETĂRII MUZICOLOGICE 128
VETURIA DIMOFTACHE
SIGISMUND TODUȚĂ - EVOCARE 136

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XIV). DINU LIPATTI (I) 147

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

IN THE NEWS

DESPINA PETECEL-THEODORU
INMW 2010 – Reflections Upon 20th & 21st Century Art 5

BYZANTINOLOGY

ACHILLEUS G. CHALDAEAKES
Daniel the Protopsaltes (†1789): His Life and Work 39

STUDIES

SPERANȚA RĂDULESCU AND FLORIN IORDAN
A Minority in a Multi-ethnic Context: Jews of Botoşani and their Entertainment Music 54
CĂTĂLIN CREȚU
The Space Perspectives in Musical Thinking. A Planetary Pattern.....71
NICOLAE BRÂNDUŞ
The Logic of Possible Worlds (VII) 107

CREATIONS

BIANCA ȚIPLEA TEMEŞ
Dan Voiculescu, an Anniversary in absentia 114

PORTRAITS

ELENA BOANCĂ
Vasile Herman. Values of Composition and Musicology.....129
VETURIA DIMOFTACHE
Remember Sigismund Toduță 137

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
Romanian Musicians in Manuscripts and Documents (XIV). Dinu Lipatti (I) 148

https://biblioteca-digitala.ro

ACTUALITATE

SIMN 2010 – motiv de reflecţie asupra artei secolelor XX-XXI: „iconoclasm" sau „cultură a jocului"?

Despina PETECEL-THEODORU

În cartea sa *Reflecţii despre muzică*[1], Ştefan Niculescu – directorul fondator al Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi – lansa nişte consideraţii demne de a fi fost folosite drept *motto* al fiecărei ediţii: „ceea ce numim *tradiţie* este, în fond, un *concept labil*..." [2], căci, „*nimic din ce s-a creat nu este cu desăvârşire piesă de muzeu*; adică se poate înfăţişa oricând ca *o nouă ipostază printr-un act artistic viu*"[3] (subl.n. D.P.).

Ideile compozitorului întâlnesc preceptele unui filosof ca Gabriel Liiceanu. În recenta sa carte[4], Liiceanu afirmă că *psihicul* omului ar fi ca un „atelier de sculptură", în care „*ne sculptăm veşnic fiinţa*, *mereu din alte blocuri de trăiri, din noi fantasme*, *din postúri imaginate, din răzvrătiri afective,* toate *surpând continuu timpul logic al existenţei noastre public consfinţite*"[5] (subl.n. D.P.).

Apariţia „noului", în artă, muzică, poezie, literatură, a şocat dintotdeauna regulile fixe, „public consfinţite". Cultura arhaică

[1] Volum apărut în 1980 la Editura Muzicală.
[2] În: *op. cit*., p. 181
[3] *Idem, ibidem*, p. 347.
[4] *Întâlnire cu un necunoscut*, Buc., Humanitas, 2010.
[5] În: *op. cit*., p. 105.

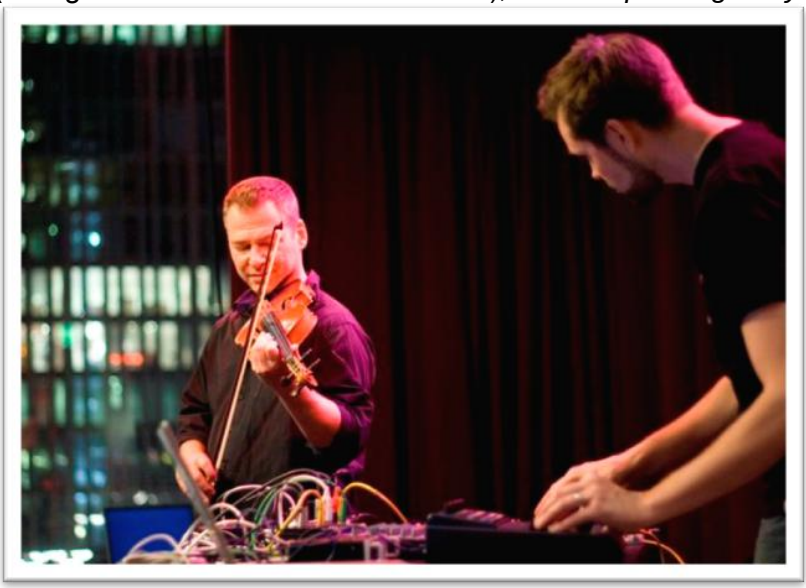
https://biblioteca-digitala.ro

„s-a dezvoltat în *jocul sacru*”[1], ca şi poezia şi muzica – *ludice* prin definiţie; Evul Mediu, poate cel mai inventiv şi mai vizionar dintre toate, cultiva „jocul zglobiu, nebunatic, plin de elemente păgâne”[2] (reinventat, la noi, cu simţ ludic la fel de „zglobiu, nebunatic”, de un compozitor ca Dan Dediu[3]); Renaşterea transformase viaţa într-un „joc desăvârşit”, dar, precizează Huizinga, un „joc ce nu exclude seriozitatea”[4], fiind bazat pe tradiţia anitchităţii, pe care o revigorează, preluând nu doar cultul pentru subiecte mitologice, dar şi pentru reprezentarea corpul omenesc în frumuseţea lui nudă – ceea ce va stârni reacţii dintre cele mai violente, mai ales din partea clericilor. Procedeele se continuă în epocile modernă şi contemporană, când *experimentul* atinge paroxismul, arta fiind privită ca un act „iconoclastic”.[5] Toate aceste forme de „contestare” a normelor oficiale, ce au culminat odată cu sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX până azi, au avut ca resort elanul exploziv, teribilismul, spiritul contestatar, dar şi predispoziţia naturală a tinerelor generaţii spre *inovaţie*, rupând canoanele tradiţiei şi zăgazurile propriilor limite, ca şi pe acelea ale societăţilor în care vieţuiau, pentru „a dezvolta original principiul banalităţii”, realizând compoziţii de forme, culori, cuvinte, sunete „la voia întâmplării”, cu riscul de a le schimonosi, de a le transforma în „anti-artă”. În felul acesta s-au născut însă – uneori concomitent cu domeniile menţionate, alteori întâietatea revenind artelor plastice –, o serie de

[1] Cf. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Buc., Univers, 1977, cap. *Civilizaţii şi epoci sub specie ludi*, p. 269.
[2] În: *op. cit*., p. 277.
[3] Vezi chiar unele titluri ale ciclurilor sale: *Bestiarum, Mitologice, Daimonica/Angelica*, *Sacralia, Solaria* etc.etc. Pentru detalii: Despina Petecel-Thedoru, *De la mímesis la arhetip*, Buc., Muzicală, 2001, pp. 340-351.
[4] *Idem, ibidem*, p. 278.
[5] Pentru o viziune mai largă asupra acestui subiect, a se consulta Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, trad. din limba fr. de Mona Antohi, Buc., Humanitas, 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

curente „avangardiste”, ale căror ecouri reverberează încă în operele contemporane. Le-aş numi pe cele mai proeminente, din care muzica e parte integrantă: *impresionismul* (Monet, Manet, Renoir etc. – Debussy, Ravel), *expresionismul/abstracţionismul* (de la Munch, la Kirchner, Kandinsky şi de la Schönberg, Berg, la Vieru, Niculescu, Stroe etc.), *suprarealismul/onirismul* (André Bréton, Tristan Tzara, Apollinaire, Buñuel, Irinel Anghel, Ulpiu Vlad), *obiectul muzical* (Pierre Schaeffer, Octavian Nemescu în perioada de „metamuzică”), *obiectul ready-made* (Marcel Duchamp), *cubismul/colajul* (Picasso, Georges Braque, Ţuculescu, Ives, Berio, Klaus Huber, Dan Dediu etc.), *les objets trouvés* (sintagmă lansată de Joan Miró), *action-painting/body-*



painting, pe care le-aş asocia cu grafica muzicală – *arborescenţele* lui Iannis Xenakis - sau cu nişte *pictograme*, cu care aş compara partiturile multora dintre compozitorii contemporani, printre care şi pe cele ale lui Aurel Stroe[1] de

[1] E de ajuns să priviţi partitura lucrării *Ciaccona con alcune licenze* pentru percuţie şi orchestră, sau pe cea a piesei *Mandala cu o*

https://biblioteca-digitala.ro

pildă, ce lasă impresia unor scrieri străvechi, egiptene, ori ale unora dintre pânzele lui Miró sau Paul Klee.

Fenomenul de *deconstrucţie*/*detronare* a principiilor aparent imuabile s-a repetat periodic de-a lungul timpului, uneori instaurându-se cu brutalitate, în special în preajma revoluţiilor şi războaielor. În intervalul cuprins între 1905-1929 de exemplu, pictorul rus Kazimir Malevici lansează termenul de *suprematism*, pentru a-şi defini propria operă, şi pentru a instaura „supremaţia *sensibilităţii pure* în artele plastice".[1] Un echivalent al *suprematismului* din pictură ar putea fi, cred, *muzica arhetipală*, iniţiată prin anii '60 de către Octavian Nemescu, al cărui obiectiv era tocmai întoarcerea la sursele primordiale ale muzicii, prin recursul la fenomenul *rezonanţei naturale*, formele şi sunetele fiind „animate de o energie misterioasă", întocmai ca în viziunea pictorilor.

Tot în primele decenii ale secolului XX, în preajma primului Război Mondial, pictorul Marcel Iancu – unul dintre reprezentanţii *dadaismului*, iniţiat de Tristan Tzara, decreta ritos: „*Ne-am pierdut încrederea în cultura actuală*. Tot ce există în momentul de faţă *trebuie distrus* [...]; noi vrem să zguduim ideile, opinia publică, educaţia, instituţiile, muzeele, bunul simţ [...], pe scurt, *tot ceea ce ţine de vechea ordine*".

Astăzi, procesul destructurării valorilor tradiţionale îmbracă forme legate explicit de starea *în derivă* a societăţii contemporane. Ele se numesc: *plasticid* - acesta era şi subtitlul Festivalului de Teatru de la Timişoara – ca reacţie la „universul de surogate ce au invadat viaţa, făcând-o artificială"; *street delivery* (o replică, poate, la spectacolele stradale din vremea lui Shakespeare, devenite tradiţie la Sighişoara) – un „cocktail" de manifestări culturale stradale, de la instalaţii teatrale, arhitecturale, la *Graficherie*, recitaluri de poezie cu

polifonie de Antonio Lotti – în aceasta din urmă existând şi trimiteri explicite la arta lui Miró şi Duchamp din care Aurel Stroe se inspiră în câteva secţiuni ale lucrării. Detalii în: Despina Petecel-Theodoru, *op.cit.,* pp. 352-401.

[1] În cartea citată, a lui Alain Besançon, există un capitol întreg dedicat acestui subiect, pp. 377-394.

https://biblioteca-digitala.ro

tematică stradală, „printre oameni şi pentru oameni”; *underground music*, *magic show* (primul spectacol de magie şi comedie din România), apariţii ale unor grupuri insolite, intitulate ironic *Stand-up* (Deko Micutzu) sau *Avânt'n gard* – prezent şi în cadrul recentei ediţii a Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi, a cărui solistă vocală este Maria Balabaş, absolventă a secţiei de muzicologie a Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, redactor la secţia de Actualităţi muzicale a Societăţii Române de Radiodifuziune –, *Art Market* (una dintre Galeriile de pictură din Bucureşti, din str. Logofăt Luca Stroici nr.18 se numeşte chiar *Artmark*) etc. Asemenea fapte de ”cultură ludică” s-au petrecut *aievea* (!), în aer liber, în zilele de 12-13 Iunie 2010, pe strada Arthur Verona, din preajma Librăriei „Cărtureşti”, antrenând, în iureşul acestor „exerciţii de fericire”, artişti consacraţi şi amatori, copii, maturi şi vârstnici... Deviza organizatorilor era inscripţionată în paginile ziarului „Street delivery”, dedicat evenimentului: „Eu nu vreau să trăiesc *prin alăturare*, vreau cea mai *desăvârşită simbioză*, pătratele cu glucoză, şerbet de trandafir şi miros de tuberoză...*am ales viaţa şi cea mai sinceră eliberare*!” Este un fenomen ce reflectă fidel dorinţa acerbă a omului de *completitudine*, de cuprindere, asimilare şi înţelegere *comparativă* a lumii şi Universului. Mai mult decât în trecutul imediat, artele prezentului au nevoie, pentru a exprima întregul potenţial al trăirilor uman-creatoare, de spaţii şi limbaje neconvenţionale, de „încălcarea”/transgresarea graniţelor care le despart, de „interpretarea” unui domeniu prin particularităţile celuilalt sau ale celorlalte. Să amintesc aici despre creaţiile designerului italian Fulvio Bonavia, expuse sub genericul *A matter of taste* (!), şi care apelează la „citate” din zona alimentară, confecţionând poşete făcute parcă din felii de caşcaval, conopidă, mure sau coacăze; cordoane croite din multiple fâşii înguste, de culoare crème-gălbui, dând impresia de spaghetti, sau umbréle ce par create dintr-o salată verde – fără încă ca acestea să afecteze în vreun fel eleganţa „tradiţională” desăvârşită a *liniei* obiectelor respective?!

„A matter of taste” s-ar potrivi şi contextului în care s-a desfăşurat cea de-a 20-a ediţie a SIMN, în perioada 23-30

https://biblioteca-digitala.ro

Mai, 2010, având ca *motto*: „I am alive"! (*Trăiesc*!) – aşadar, un „obiectiv" absolut simetric cu cel afişat la „Street delivery" – efect al *eterogeneităţii* prezentului, un „spirit al timpului" în care trăim şi care generează, în planul artei, forme şi formule similare de expresie.

Organizat şi coordonat cu fantezie, ingeniozitate, bucurie, viziune ludică – din care însă nu a lipsit *seriozitatea* invocată de Huizinga! – de către compozitoarele Irinel Anghel şi Mihaela Vosganian, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor şi Ministerul Culturii şi Patriomoniului Cultural,[1] Festivalul a avut cu adevărat un „aer" jubiliar! A fost, aşa cum declară cele două directoare artistice, „o creaţie" prin care-şi exprimă *manifestul* lor artistic într-un „*art market* al momentului prezent" şi prin care doresc să le re-amintească" artiştilor şi publicului că „cea mai puternică atitudine", ce „poate îmbrăţişa şi transforma criza economică, fricile, tensiunile sociale", este I AM ALIVE! – un crez foarte apropiat de cel formulat de către Marcel Iancu în primele decenii ale secolului XX![2]

În ciuda anumitor temeri că vom asista la o ediţie *pur experimentală*, total *neconvenţională*, Festivalul s-a întemeiat pe un tip de *gândire alternativă*, pusă *în act* judicios, cu luciditate şi simţ al răspunderii faţă de valorile consacrate ale culturii muzicale internaţionale, convingător şi captivant.

Respectând parcă direcţia imprimată iniţial de către Ştefan Niculescu, SIMN 2010 a fost un real *creuzet* al balansului între tradiţie şi inovaţie, între fixarea *algoritmică* a canoanelor şi depăşirea lor prin cele mai fanteziste experimente – comune şi azi, ca întotdeauna, tuturor artelor. De aceea, Festivalul a permis – mai subliniat decât în alţi ani – receptarea şi înţelegerea *comparativă* a artei şi, prin intermediul ei, înţelegerea lumii în care trăim.

---

[1] Printre co-organizatori: Asociaţia Română a Femeilor în Artă (ARFA), TVR Cultural şi Radiodifuziunea Română, iar printre sponsori: JTI, BCR/Asigurări de viaţă, Vienna Insurance Group, Citroën.

[2] A se revedea citatul de la p. 2 a comentariilor noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

Două au fost „leit-motivele”... ideatice ale actualei ediţii: 1. expoziţia concepută şi organizată de Raluca Ghideanu, „Prison of Life” (*Închisoarea vieţii*) – „metaforă a închisorii iluzorii a minţii noastre” -, ce a constat din siluete umane

decupate parcă la traforaj, colorate în roşu, cu dungi negre – aluzie la vestimentaţia puşcăriaşilor – ce au „decorat” atât Cuhnia, cât şi spaţiul verde din incinta Palatului Brâncovenesc de la Mogoşoaia, şi 2. *Magicland* – „răsărit în curtea Palatului Cantacuzino dintr-un vis” şi unde „fiecare zi este/a fost ALTFEL” (Irinel Anghel).

Ambele „leit-motive”, ca nişte coperţi viu colorate, fermecătoare, îi invitau pe participanţii la „joc” să pătrundă încrezători în interiorul poveştilor ferecate acolo, deoarece cu toţii avem nevoie de poveşti, „pentru speranţă, pentru cunoaştere, pentru a simţi, pentru a îndrăgi arta” (Irinel Anghel), dar şi pentru a ne descoperi propria capacitate creativă, a cărei esenţă rămâne **jocul**. Fiecare dintre poveştile celor 7 zile cât a durat festivalul a purtat un nume. Despre ele încerc să vă vorbesc şi să vi le desluşesc, deşi mi-a fost imposibil să le „răsfoiesc” pe toate! Dar, chiar şi aşa, îmi va fi

https://biblioteca-digitala.ro

foarte greu să sintetizez „istoria" lor, în numai câteva pagini, astfel încât să evit limitarea la o strictă înşiruire de nume şi titluri...

Duminică 23 Mai, ora 14,00 – gong inaugural în spaţiul natural, generos al Complexului Brâncovenesc de la Mogoşoaia. „Călătoria iniţiatică" propusă de Irinel Anghel şi Mihaela Vosganian a rezidat în *7 Opriri*, efectuate din interiorul spre exteriorul Cuhniei sau din „închisoarea vieţii" spre *eliberarea* din final. ▪ *Prima Oprire*: vernisajul expoziţiei Ralucăi Ghideanu, în ambianţa căreia Ana Chifu (flaut), Oana Vişenescu (vioară, violă), Emil Vişenescu (clarinet) au interpretat lucrări de Adrian Enescu *(Adoramus Te),* Dan Dediu (*Viermi de măr)* şi Doina Rotaru (*Obsessivo)*. ▪ *A doua Oprire* a avut loc în Sala Armelor din Muzeul Palatului, subintitulată „Dialog". Emil Şein (saxofon) şi Barrie Webb (trombon) au oferit un veritabil spectacol de sonorităţi „metalice" complementare şi virtuozitate, relevând principiul *contrariilor coincidente* existente în fiecare dintre noi şi în fiecare dintre cele trei *opus-uri* ce le-au fost dedicate - toate pline de poezie şi dramatism, linearitate şi tensiune, de sincope şi coerenţă: *The Unicorn's last cry* de Diana Rotaru, *Timpul florilor* de Laura Manolache şi *Dialogue* de Mihaela Vosganian – aici, Barrie Webb a alternat trombonul cu *didgerridu* – străvechiul instrument australian din lemn de eucalipt pictat, atenuând stridenţa coloritului timbral al alămurilor cu exotismul sunetului său. ▪ *A treia Oprire*, „Passing..." , în Sala Scoarţelor din colecţia de obiecte rare donate de către cărturarul şi omul de teatru Dan Nasta, a debutat cu piesa Maiei Ciobanu, *Just passing through* – o primă audiţie absolută ce a inclus şi poemul *Noapte* al fiului său, Tudor Mihai Cazan, rostit impresionant de către foarte tânărul şi talentatul actor Bogdan Nechifor. Piesa a coincis şi cu prima apariţie în Festival a inegalabilului saxofonist francez Daniel Kientzy, în compania violonistei Cornelia Bronzetti, a clarinetistului Emil Vişenescu şi a pianistului Andrei Tănăsescu. Maia Ciobanu şi-a „înrămat" compoziţia în aerul genuin al „Pastoralei" beethoveniene, ca un scut protector luminos, iar interpreţii au urmat-o înlăuntrul trăirilor sale,

https://biblioteca-digitala.ro

transpunându-se în suişurile şi coborâşurile fiinţei, când sechestrată „în casa pătrată", dintr-o „cameră-ncuiată", când eliberată în „noaptea opacă" sau cuprinsă de „râs şi viaţă, zâmbet şi lacrimi", ca în versurile lui Tudor Cazan. ▪ *A patra Oprire*, „Spiralis", ne re-aduce în spaţiul cu geometrie variabilă al Cuhniei: rectangular la bază, conic spre vârf. Cea mai spectaculoasă a fost prima lucrare, *Uvedenrode* de Nicolae Brânduş, pe versuri de Ion Barbu, pentru mediu electronic, clarinet, clarinet-bas, saxofon (Emil Şein dovedindu-se un artist complet, cântând la toate aceste instrumente de suflat, într-un recital *sui generis* – muzical/actoricesc deopotrivă) şi momente coregrafice imaginate şi interpretate cu subtilitatea şi plasticitatea gesticii corporale caracteristice, de către Liliana Iorgulescu. La fel de inspirată, stilată, sugestivă a fost scenografia semnată de Unda Popp. Am trăit, la propriu, mişcările sinuoase şi insinuante ale „gasteropodelor" din „râpa Uvedenrode", în încercarea lor de a o elibera, lent, din strânsoarea conglomeratului lor amorf, pe „fecioara Géraldine" – înfăşurată „în dantelele sale, ca floarea de zale"! Ideea Undei Popp de a folosi un metraj abundent de mătase fluidă – ca o „eşarfă" somptuoasă, cu nuanţe schimbătoare, de la *crème* la purpuriu, datorate luminii reflectoarelor, ce acoperă/ascunde râpa şi trupul fecioarei, ce se iveşte şi se conturează pe măsura „zvâcnirilor" sale spiralate, pe verticală – , mi s-a părut mai adecvată imaginii poetice dintr-o primă variantă a poemului: „Olimp, Ceruri/eşarfă/ Antene de harfă/O, limpezi rapsozi/Gasteropozi...".

Sound Etchings (Gravură sonoră) de Dinu Ghezzo şi *Quintet* de Jesus Villa Rojo au încheiat programul într-o notă a consonanţei, la care şi-a dat concursul un cvartet de altitudine interpretativă şi profunzime conceptuală, „Florilegium", alcătuit din Marius Lăcraru, vioara I, Ladislau Csendes, vioara a II-a, Maria Ciurduc, violă, şi Anca Vartolomei, violoncel. ▪ A cincea *Oprire* a revenit „Inside" – din nou în Sala Scoarţelor – şi a fost rezervată integral piesei lui Fred Popovici, *Introducere în anatomia sunetului* pentru vioară (Marius Lăcraru) şi mediu electronic. O piesă ca multe altele ale sale, în care autorul sondează, prin tehnici de *unison, eterofonie, spectralitate*,

https://biblioteca-digitala.ro

tensiune-destindere, *condensare-rarefiere*, stratul primordial al *pattern*-ului sonor. ▪ A şasea *Oprire,* „Rezonanţe", a păstrat ambianţa scoarţelor, acum în perfectă concordanţă cu piesa Liviei Teodorescu, *Endeavour Bells* – Fantezie pentru pian şi mediu electronic, în magistrala interpretare a lui Andrei Tănăsescu. Reverberaţia clopotelor, ritmul repetitiv al toacii – imprimate pe bandă –, valurile năvalnice ale pianului, mereu amplificate de acorduri şi arpegii de proporţii simfonice, au intrat în „rezonanţă" cu motivele româneşti ale scoarţelor, reiterând un timp al rostuirilor umanităţii sub pecetea rigorilor divine... ▪ În fine, a şaptea *Oprire,* „Libération", *Eliberarea*, un *performance* „cross-over", *cross-cultural*, pregătit minuţios de către Irinel Anghel, pe malul Lacului Mogoşoaia, pe înserat, la ora 20,30. Duo-ul pe care-l formează cu chitaristul Sorin Romanescu i-a fost „inspirat de cuvântul magic al unui copil, pentru a-i da putere: VORTANDO". (Nu spunea, oare, Brâncuşi, că atunci „când nu mai eşti copil, ai murit demult"?!).

În patosul şi patetismul din glasul lui Irinel Anghel, în strigătele ei disperate de „eliberare" din *chingile*, care-i înlănţuiau, la propriu, pe amândoi – simbol al captivităţii în propriile trupuri şi minţi –, „auzeam" *Strigătul lui* Edvard Munch, urletul lui *Wozzeck*, din opera lui Alban Berg, dar şi revolta nestăvilită, împotriva tuturor constrângerilor, a adolescentului Gabriel Liiceanu: „Respectaţi-mi, aşadar, dezordinea interioară, *re-plăsmuirea*, nevoia de a nu sta sub nici o lege a identităţii. Respectaţi-mi *libertatea*, *atelierul interior*, *sculptura fără de lege a trăirilor mele*, *devenirea* mea."[1] (subl.n. D.P.).

Ziua de *24 Mai* a debutat cu *punerea în act* a celui de-al doilea „leit-motiv": *Magicland*, deschis privirilor, sufletelor, imaginaţiei auditorilor, în afara şi la adăpostul unui cort alb. Pentru aproape două ore, curtea Palatului Cantacuzino s-a *travestit* într-o lume unde „totul devine/a devenit posibil, pentru că în artă *suntem liberi* să fim tot ceea ce putem şi vrem să fim" (Irinel Anghel).

[1] În: Gabriel Liiceanu, *op. cit*., p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro

Printre „secretele” lumii magice în care ne-am trezit antrenaţi cu toţii, pe negândite, am descoperit cu interes şi uimire *Intuition room 2010/Sound Plastic* (noţiunea de *plasticid* revine deci!) – o instalaţie ingenioasă, emiţătoare de sunete ciudate - efect al adierii vântului asupra unei imense folii de plastic transparent. Invenţia i s-a datorat lui Johannes S. Sistermanns.

Experimentul *plasticid*, „supravegheat” pe întregul parcurs (curtea Palatului Cantacuzino) de cele două „zâne-flori” - Mihaela Vosganian şi Irinel Anghel -, purtând rochii „de hârtie”, concepute cu ingeniozitate fermecătoare de designerul Ştefania Maria Brad -, a fost urmat de un al doilea, petrecut în

interiorul cortului, şi s-a numit *Vivaldi&Live Electronics*. „Nu mai erau patru *Anotimpuri* de Vivaldi...”, ci o infinitate caleidoscopică de motive şi secţiuni ale òpusului original, repetate prin diseminări, denaturări anamorfotice şi re-compuneri *efemere* ale originalului de către cuplul suedez George Kentros, vioară, şi Matthias Petterson, mediu electronic; un act de... *iconoclastie* (!), perfect „acordat” tendinţei de descompunere şi fragmentare a societăţii, chiar a

https://biblioteca-digitala.ro

individului, al cărui psihic e mereu schimbător, deşi „*fiinţa noastră socială ne constrânge la un singur chip*, ne trage înapoi, în minciuna falsei noastre identităţi. Nu mă mai aşteptaţi acolo! – perora, indignat, adolescentul Liiceanu. *Nu vedeţi că am devenit altul, că mă aflu în alt loc*”?[1] (subl.n. D.P.).

Seara, la Radio, un recital de orgă, susţinut de Eva Maria Houben (Germania), a cărui etichetare drept „extraordinar”, s-a dovedit a fi însă într-un total dezacord cu realitatea. Cei care au avut de suferit au fost nu doar auditorii, ci şi compozitorii: George Enescu şi piesa lui mai puţin cunoscută, *Andante religioso*, în buna tradiţie a coralelor bachiene, dar de o maximă simplitate (adaptare pentru orgă realizată de remarcabilul organist Franz Metz), Corneliu Dan Georgescu, în două prime audiţii: *Orbis 2 – Verso l'alto* şi B-*moll Erstarrung* – prima, de o consistenţă acordică amintind de muzica pentru orgă a lui Max Reger, a doua, filigranată, bogat ornamentată, cu efecte onomatopeice, în încercarea de a capta limbajului păsărilor, aidoma lui Messiaen, şi Aurel Stroe cu o piesă minusculă, *Armonia* (adaptare pentru orgă de Corneliu Dan Georgescu), clădită pe o pedală prelungă, pe care sunt „brodate” armonice naturale, în crescendo-uri simfonice, după principiul Preludiului la *Aurul Rhinului* de Wagner. Ca în majoritatea creaţiilor sale, Aurel Stroe deţinea arta de a spune mult în puţin. De suferit au avut chiar şi cele două piese ale protagonistei, destul de dezlânat construite.

Spectacolul *MultiLudicMedia*, la care am lipsit, a încheiat ziua la Universitatea Naţională de Muzică. Spectacolul a fost coordonat de către Cătălin Creţu şi Nicolae Madrea şi a cuprins lucrări în primă audiţie absolută, cu titluri ce formează jocuri de cuvinte: *Monomedia* de Mihai Murariu şi Ana Ioniţă, *Rondo d'hivers* – Rondo de iarnă, citit franţuzeşte, Rondo „divers” citit în română! - de Sabina Ulubeanu şi Cătălin Creţu, *Joacă un joc*! de Elena Apostol şi Kedves Emőke şi *ProfilePer4mance* de Darie Nemeş Bota şi Ducu Pamfile, unde

[1] *Idem.*

https://biblioteca-digitala.ro

e lesne de observat că cifra 4 înlocuieşte cuvântul englez *four*!. Pentru a sublinia încă *o simetrie* a mobilurilor care au determinat, de-a lungul timpului, protestele tinerilor artişti faţă de absurdul contextului socio-politic în care au trăit la un moment dat, voi cita integral cuvintele lui Cătălin Creţu: „*m-am născut şi trăiesc în ţara în care oportunismul a ajuns la rang de politică de stat. Comuniştii bătrâni au îmbrăcat haine capitaliste, corupţii sunt eroii noii democraţii. Totul pare pierdut. Eu însă mai cred în forţa spirituală a artei, în posibilitatea modelării omului prin sunet şi imagine. Când sunt trist, aş vrea să fiu mai aproape de îngeri şi sfinţi. Atunci mă ascund într-o lume virtuală de unde-mi privesc semenii printr-o fereastră*: www.catalincretu.ro” .

Aşa cum mai spuneam, evenimentele de magie sonoră au şerpuit, *algoritmic*, printre concerte şi recitaluri a căror expresie ne era familiară. *Marţi, 25 Mai*, între *Două cvartete pentru o lavalieră* – instalaţie coregrafic-sonoră concepută de Vava Ştefănescu, în colaborare cu Centrul Naţional al Dansului din Bucureşti şi montată în cortul din curtea Palatului Cantacuzino (din păcate am ratat şi această „magie”!) - au fost programate un *Profil componistic* Jesus Villa-Rojo, cu două lucrări interpretate de saxofonistul Emil Şein, „agrementate” de un *performance* susţinut de Irinel Anghel – *Lamento* pentru saxofon tenor şi bandă şi *Eclipse* pentru saxofon alto – şi un Concert cameral, ce a reunit nume ca Myriam Marbé, Thomas Beimel, Violeta Dinescu, Nicolaus A. Huber, Carl Ludwig Hübsch, Ulpiu Vlad, Marcela Rodríguez şi Aleyda Moreno (Mexic). Voi insista puţin asupra lui. Deşi diferite ca stil şi zone geografice, piesele din acest concert s-au înrudit totuşi prin expresia sublimată a ideilor conţinute în titluri şi prin exemplaritatea interpreţilor – mezzosoprana Elmira Sebat, violistul Thomas Beimel şi percuţionistul Christian Roderburg - ambii din Germania. În *Vocabular1*, Myriam Marbé scrie un fel de „eseu asupra originii muzicii”. Şi, pentru a o descoperi, compozitoarea resuscită limbajul păsărilor, prin vocalize în salturi acrobatice – realizate de Elmira Sebat într-un mod seducător – sau sunete intimiste, *murmurate* doar pentru sine, ca în *Sonata nr. 1 pentru pian* de George Enescu – muzicianul

https://biblioteca-digitala.ro

pe care l-a „citat" adesea în creaţiile sale şi pentru care avea un adevărat cult –, iar sonorităţile delicate ale clopotelor au învăluit „căutarea" într-o pânză de inefabilă puritate. Ethosul modal – de la noi şi de pretutindeni – al piesei de Myriam Marbé s-a prelungit în partitura lui Thomas Beimel, *Hasret* („Cântă mica mea privighetoare"), pentru mezzosoprană, violă şi percuţie, de evidentă influenţă orientală (turcească). Timbrul rezonant şi profund al Elmirei Sebat a căpătat, în rostirea melopeică a cuvintelor turceşti, ca un *dor jeluit*, consistenţa şi culoarea lemnului unui copac secular.

Corzi duble, sunete prelungi, formule ornamentale repetitive, motive folclorice stilizate până la transfigurare. Astfel aş defini lucrarea Violetei Dinescu, *Din cimpoiu I,* pentru violă solo.

Ritmul obsesiv, cu stridenţe alienante, discordante, zăngănitoare, mărşăluite – aşa cum o spune şi titlul, *Cash-music*, pentru talgere – a deturnat sensibilitatea de la atmosfera onirică a pieselor anterioare, la tensiunea războinică din piesa lui Huber. Percuţionistul a făcut dovada unei virtuozităţi neverosimile, dublată şi de o mimică robotizată, pe măsura semnificaţiei muzicii. Un insert contrapunctic, cu reflexe schönbergiene, l-a constituit *Anagrama* pentru mezzosoprană şi violă, a lui Carl Ludwig Hübsch, urmat de amprenta exotică a creaţiilor celor doi compozitori mexicani: *Trei cântece* de Marcela Rodríguez şi *Cred doar în stele* a lui Alyeda Moreno. *Last but not least*, „Dincolo de vise IX" pentru mezzosoprană, violă, percuţie şi bandă de Ulpiu Vlad a re-adus în prim-plan starea onirică. Şi aici, ca în majoritatea partiturilor lui Ulpiu Vlad, convieţuiesc golul/plinul, abisul şi iluzia realităţii – vocea „life" a Elmirei Sebat suprapunându-se peste vocea ei pre-înregistrată, în mixaje halucinante –, diferite segmente de vis interferează ori se juxtapun, extazul e bruiat de coşmaruri, ca în pânzele lui Dali, subconştientul se reflectă în infinite oglinzi mişcătoare, iar imposibilitatea desprinderii generează sunete asemănătoare scâncetelor bocite, născând conglomerate de sunete muzicale arhaice şi cuvinte nesemantice, expiate în final. Ulpiu Vlad îşi

https://biblioteca-digitala.ro

urmează nestingherit calea spre descifrarea graniţei dintre realitate şi vis...

Ziua de *Miercuri, 26 Mai* a repetat „schema” zilei anterioare; pe de o parte, manifestările din *Magicland*: 1. *Expoziţia Danaart Gallery*, cu obiecte „destinate a fi expuse cu ocazia inaugurării SIMN”, create din „elemente comune, cum sunt tuburile, planurile şi cablurile”, ce pot invita „la contemplare sau, de ce nu, la meditaţie”, trezind „trăiri neaşteptate” şi demonstrând că „totul este posibil în Magicland” (Alina Manole), şi 2. *Concertul de muzică electronică, muzică ambientală* semnate de Călin Ioachimescu, Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Ulpiu

Vlad, Peter Mcilwain (Australia), Roman Vlad, Jana Andreevska, Roberto Rue (Argentina) – la amândouă am lipsit, din păcate!; pe de altă parte, Concertul ansamblului *devotioModerna* condus de Carmen Cârneci în Aula Palatului Cantacuzino, sub genericul „Ecouri”, şi Concertul Orchestrei de cameră Radio, dirijat de Tiberiu Soare, în studioul „Mihail Jora” al Radiodifuziunii.

https://biblioteca-digitala.ro

Carmen Cârneci ne-a obişnuit deja cu programe variate şi impecabil interpretate: *Unde eşti, copilărie*?, pentru mezzosoprană şi pian, o piesă impregnată de fantezie şi spontaneitate, caracteristice Feliciei Donceanu, căreia, influenţa folclorului românesc îi alimentează latura dramatică a naturii sale lăuntrice, dar îi oferă şi prilejul de inventa, colora şi „croi" poveşti pentru copiii mici şi pentru maturi! Elmira Sebat, cu ambitusul ei comparabil ca extindere cu al Immei Sumak, a alcătuit un duo armonios şi dinamic cu pianistul Mihai Vârtosu; *Echoes* pentru flaut solo (solistă Ana Chifu, virtuoză şi sensibilă, cu sunet cultivat şi frază inteligent arcuită) şi bandă, „captate" (ecourile!) de către Liviu Marinescu, în poliritmii sincopate, dublate de porţiuni lineare, ca o relaxare a reverberaţiilor în spaţiu; *Trias* pentru mezzosoprană şi pian - compoziţie în care Cornelia Tăutu asociază fragmente selectate din trei poeme eminesciene – *Peste vârfuri*, *Strigoii* (trei *motto*-uri) şi *Stelele-n cer* – într-o interesantă tratare: *declamatorie* în primele două secvenţe, ultima fiind colorată în tuşe impresioniste. O lucrare captivantă datorită ingeniozităţii cu care îmbină ticăitul minimalist, înregistrat pe bandă, al ceasornicului, cu vocea mezzosopranei (aceeaşi Elmira Sebat) şi cu instrumentele *life* – flaut, pian, violoncel – a fost *Ona* (*Ea*, în limba sârbă), a compozitoarei Ivana Stefanović. Compozitoarea se inspiră dintr-un un text extras din drama lui Ljbomir Simonović (n. 1935, în Uziće), *Hasanaginica* (în traducerea Ionelei Magheru), ce descrie automatismele cotidiene ale unei femei, care „împătureşte,/aranjează,/haine, basmale, cercei, mărgele" şi „numără inele". În dorinţa – neîmplinită – de a cânta, personajul feminin repetă, cu ostinaţie, aceleaşi cuvinte – întregi ori silabisite, ca o litanie, mai mult vorbită decât cântată, controlată de tirania ritmică a ceasului. Ivana Stefanović construieşte un univers fragmentar – ca cel din care e construit romanul structuralist, *Casa de hârtie*, de Nathalie Sarraute –, pe cât de precis şi riguros, pe atât de expresiv şi uman –, timbrul flautului şi al pianului având un rol semnificativ din acest punct de vedere. Timpul fizic, măsurat de ceasornic, înaintează însă în paralel cu timpul psihologic, ambele fiind dominate de proiecţia „din umbră" a

https://biblioteca-digitala.ro

timpului abstract, a cărui *ireversibilitate* rămâne inaccesibilă fiinţei umane. De aici, neliniştea personajului, „prizonier" în propria-i limită, atât de sugestiv redat de muzica Ivanei Stefanović.

La finalul concertului formaţiei *devotioModerna*, piesa „Tesauros" pentru flaut, clarinet, vioară, violoncel şi percuţie de Carmen Cârneci ne-a deschis perspectiva unui alt tip de *minimalism*, mai apropiat de *structuralism*. „Semnele" invocate aici, ca în întregul ciclu, *Omens,* din care face parte, seamănă cu nişte nuclee de ritmuri *geometrizate,* colorituri timbrale, evenimente afective efemere, de sorginte webernianã, intersectări mozaicate de structuri sonore, ce-şi transferă semnificaţia *şi* asupra obiectelor de percuţie, mânuite succesiv sau simultan şi de către ceilalţi instrumentişti, în afara percuţionistului propriu-zis, Sorin Rotaru. Oricât de disparate, „semnele" *tesaurului* imaginat de compozitoare stau în echilibru, devenind convergente în momentele de sincronicitate. Carmen Cârneci este în egală măsură şi o dirijoare la fel de precisă, eficace, gestica ei indicând elocvent punctele nodale ale reţelei de „semne", sesizate şi redate ca atare de către membrii ansamblului.

Concertul Orchestrei de cameră Radio, ce a încheiat ziua de *26 Mai*, a marcat unul dintre punctele de referinţă ale manifestărilor „de interior" din cadrul ediţiei jubiliare a SIMN atât prin structura programului, cât şi prin redarea ireproşabilă a partiturilor de către orchestră şi solişti, coordonaţi cu superioară înţelegere de către dirijorul Tiberiu Soare. În program, patru *ópus*-uri monumentale în primă audiţie absolută: *Calea Îngerului uman* pentru artist tradiţional, grup experimental, orchestră de coarde şi sunete procesate, de Mihaela Vosganian, *Concierto Plateresco* pentru saxofon şi orchestră de coarde de Jesus Villa Rojo, *Toccata pentru pian şi orchestră* de Andrei Tănăsescu şi *Măşti şi oglinzi* pentru saxofon şi orchestră de Doina Rotaru.

După amplul oratoriu, în 12 secţiuni, *Iisus cu o mie de braţe*, pentru solişti, recitator, cor de copii, cor mixt, instrumente neconvenţionale, orchestră şi sunete procesate, pe versuri de Varujan Vosganian, dedicat „tinerilor ucişi în

https://biblioteca-digitala.ro

Decembrie 1989", Mihaela Vosganian se lansează, după aproape cinci ani, într-o altă „aventură spirituală" de anvergură. Noul său *ópus* vocal-simfonic are doar 7 secţiuni corespunzătoare, după cum ea însăşi mărturiseşte, „celor 7 centri energetici ai omului", fiecare având ca subtitluri denumiri cu semnificaţii universale: *Akasha*, *Buna vestire*, *Copilăria*, *Cântecul de dragoste*, *Calea înţelepciunii*, *Moartea*, *Shamadi* sau Întoarcerea „între lumi".

Vrând să „dea glas" experienţelor iniţiatice personale, acumulate în călătoriile din ultimii ani în extremul Orient, Mihaela Vosganian urmăreşte, printr-un demers multireferenţial/transcultural, „circuitul" parcurs de Îngerul uman – „*fiinţă umană*, evoluată spiritual, sau care şi-a găsit vocaţia spirituală" – de la stadiul de „proiecţie" cosmică/divină, la *proiectul înfăptuit* odată cu întruparea spiritului în corp, cu evoluţia şi dispariţia sa prin moarte/resurecţie. Pe lângă intrumentele tipice unei orchestre clasice, compozitoarea mai utilizează saxofonul şi trombonul, magistral mânuite de către Daniel Kientzy, Emil Şein şi Barrie Webb – cel din urmă a alternat şi de data aceasta trombomnul cu pitorescul instrument australian *didgerridu* -, sintetizatorul (manevrat de Irinel Anghel), chitara electrică (interpret Călin Grigoriu), pianul (Andrei Tănăsescu), inserturi de cântece populare arhaice din Maramureş şi fragmente dintr-o variantă a Mioriţei – reproduse cu vocea, la fluier, caval, ocarină, de către Grigore Leşe -, percuţie midi (Costin Petrescu şi compozitoarea). Ca şi în oratoriul *Iisus cu o mie de braţe*, Mihaela Voasganian realizează şi aici o construcţie grandioasă, atemporală, în care sunt mixate simboluri şi ritualuri europene, extra-europene, autohtone şi orientale, rostiri perceptibile, inteligibile şi altele nesemantice, cu inflexiuni de bocet sau de incantaţii şamanice etc. Considerată, poate, barocă, datorită multitudinii de elemente, motive, idei, instrumente, această muzică, atât de diversă şi totuşi atât de închegată, îşi decantează semnificaţia abia după ce ai părăsit sala de concerte şi te-ai distanţat de imediateţea ei faptică, tot aşa cum, pentru a putea sesiza şi savura detaliile unui tablou cu mai multă claritate, e necesar să te îndepărtezi îndeajuns de mult de tabloul pe care-l

https://biblioteca-digitala.ro

contempli. Remarcabilă siguranţa şi *prezenţa de spirit* a dirijorului Tiberiu Soare – familiarizat de altfel cu ansamblurile complexe şi complicate ale spectacolelor de operă -, după cum, remarcabile au fost intervenţiile Orchestrei de cameră, ale soliştilor Daniel Kientzy, Barrie Webb, Emil Şein, Grigore Leşe. Într-un cuvânt: precizie, implicare, profunzime, dăruire.

Aceleaşi atribute s-au răsfrânt şi asupra celorlalte partituri. *Concertul Platerесco* de Jesus Villa Rojo, scris iniţial pentru oboi, s-a vădit a fi o lucrare modală, aparţinând, firesc, spaţiului hispanic, cantabilă şi nostalgică, mizând pe dialogul dintre orchestră şi saxofon (Emil Şein), ca un dialog între un individ şi *alter-ego*-ul său – sentiment indus în auditor chiar de tehnica instrumentului solist, de a cânta şi a-şi răspunde, printr-o serie de ecouri (halouri), propriului glas. Emil Şein într-

o formă performantă la superlativ.

Andrei Tănăsescu a simţit nevoia să-şi exprime impetuozitatea pianistică nu doar ca interpret, ci şi în calitate de compozitor, într-un *perpetuum mobile* debordând de energie şi forţă. Am asistat la o incredibilă revărsare fluvială de sonorităţi şi ritmuri în care erau încorporate o serie de motive, descinzând parcă *direct* (!) din concertele pentru pian ale unor

https://biblioteca-digitala.ro

Brahms, Ceaikovski, Rachmaninov, Şostakovici, dar foarte solid şi coerent, chiar *savant* îngemănate în ceea ce a numit *Toccata pentru pian şi orchestră*! Un exerciţiu de stil sau, dimpotrivă, confirmarea ideii vehiculate tot mai des în ultima vreme că, „în faţa autenticităţii, stilul a devenit un anacronism”?![1]

Seara Orchestrei de cameră Radio s-a încheiat cu o nouă creaţie a Doinei Rotaru, *Măşti şi oglinzi*, pentru saxofon şi orchestră, la baza căreia stă textul lui Jorge Luis Borges, *Oglinda şi Masca*.[2] Doina Rotaru începe aşadar, printr-o *retroversie* a celor doi termeni borgesieni! Interesant mi se pare finalul piesei – la care se ajunge prin *clustere* (la pian) şi sonorităţi în care sunt amalgamate timbruri de timpani şi alămuri, volutele în crescendo ale orchestrei şi intervenţia derutantă a saxofonului sopran –, când apar acele sunete penetrante, exuberante şi totodată tânguitoare, cu dublă semnificaţie: de *victorie şi înfrângere* simultan, ca în scena uciderii Sfinxului de către Oedip din opera lui George Enescu, unde Sfinxul, murind, nu ştie dacă „să râdă de a sa victorie sau de propria-i înfrângere”!; căci, aşa cum gândeşte şi Borges, „harul de a fi cunoscut frumuseţea nu este îngăduit oamenilor”, iar poetul chemat de Regele Irlandei să-i cânte biruinţa în bătălia de la Contarf ajunge, după încercări nenumărate, chinuitoare, la *esenţa* expresiei poetice, cuprinsă într-un singur rând, dar *imposibil de rostit*! „Despre poet se ştie

[1] Ideea a fost formulată de către compozitorul german Aloïs Zimmermann, la mijlocul secolului trecut, în cartea intitulată *Du métier du compositeur,* Cologne, Dumont, 1986, pp. 57-58. *Apud* Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet, *La musique depuis 1945*, Paris, Mardaga, 1996, pp. 186-187.

[2] Lucrarea face parte dintr-un grupaj de piese ale Doinei Rotaru, incluse pe CD-ul casei Nova Musica, recent apărut la Paris, avându-l ca solist pe saxofonistul Daniel Kientzy, acompaniat de diferite formaţii camerale şi orchestrale din ţară şi de peste hotare. CD-ul conţine, pe lângă *Măşti şi oglinzi*, piesele *Colinda, Matanga* (Elefantul), *Obsessivo*, „*Reina*”, *Visând la... saxofon* şi *Şapte trepte spre cer* şi a fost lansat în cadrul SIMN 2010.

https://biblioteca-digitala.ro

că şi-a dat singur moartea..."; despre Rege, „că-i cerşetor şi rătăceşte pe drumurile Irlandei...". Muzica gândită, *reprezentată interior* de Doina Rotaru pentru acest final are nuanţele bemolizate ale bocetului ancestral – nelipsit din creaţiile sale, ca un „memento mori" -, în adâncurile impenetrabile ale căruia ne conduce însă saxofonul magic al lui Daniel Kientzy. Acaparat de povestirea lui Borges şi de muzica Doinei Rotaru, Kientzy coboară, odată cu gravitatea timbrului instrumentului său, în abisul de neatins al conştiinţei. Ultimele sunete, ca un geamăt surd, insuportabil, sunt emise folosindu-se doar de capul saxofonului-bas. Daniel Kientzy are uimitoarea capacitate de a face toată gama saxofoanelor să vorbească, să declame, să exprime stări de spirit variabile, de la plânset la chiot şi la bocetul cel mai arhaic ori să-şi substituie sunetul specific saxofonului majorităţii instrumentelor orchestrei – nu întâmplător a fost numit „omul-orchestră"! În felul acesta, Daniel Kientzy transcende, la rândul său, posibilităţile tehnice ale instrumentelor, printr-un gest...*trans-muzical* aş zice, fiind, de aceea, interpretul ideal al partiturilor Doinei Rotaru, care i-au fost dedicate. Cât despre muzica Doinei Rotaru, ea trebuie ascultată şi re-ascultată. Este o muzică *problematizantă*, în ale cărei tensiuni sau ascensiuni spre lumină am putea găsi răspunsuri la multe dintre întrebările care ne frământă. Situat la mijlocul Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi, concertul Orchestrei de cameră Radio a coincis şi cu un *climax* al acesteia, din toate punctele de vedere.

Joi, 27 Mai, concertul Trio-ului „Aperto" (Dolores Chelariu, pian, Ladislau Csendes, vioară, Dan Abramovici, clarinet) şi spectacolul cu opera *Ave* de Liviu Dănceanu au încadrat misterele din *Magicland*: recitalul chitaristului italian Sergio Altamura, care şi-a conectat instrumentul nu doar la diverse sintetizatoare, dar l-a transformat şi în suport pentru o serie de accesorii neconvenţionale, în scopul obţinerii unor efecte comparabile cu cele ale pianului „preparat", şi un *jam-session*, în care chitara lui Altamura şi mediul *său* electronic s-au combinat cu chitara electrică şi mediul electronic *al lui* Sorin

https://biblioteca-digitala.ro

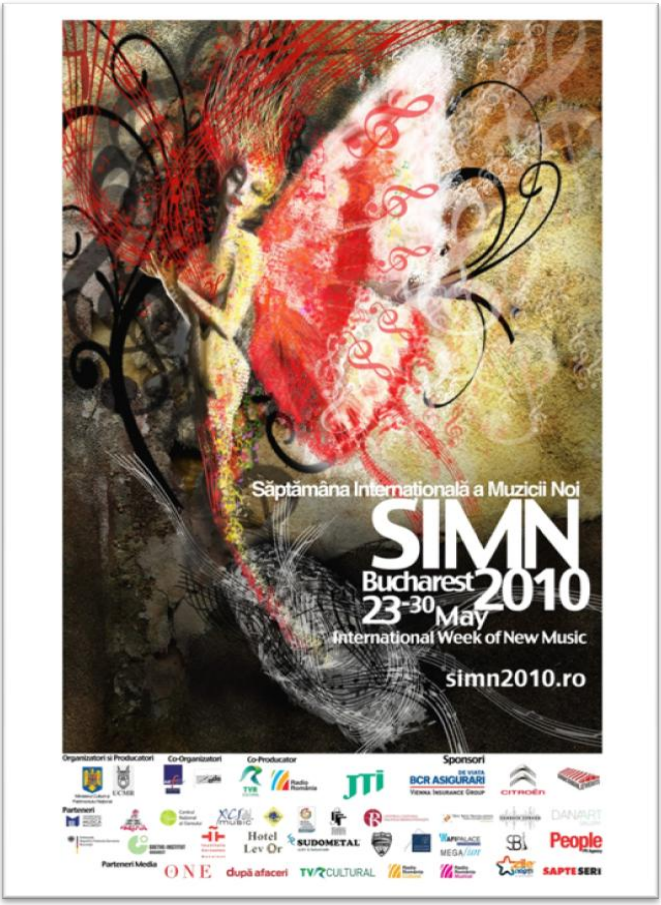
Romanescu, într-o emulaţie bazată pe improvizaţie, demnă de patria magiei!

„Aperto" şi-a alcătuit programul din câteva piese (de Diana Gheorghiu, Doina Rotaru, Octavian Nemescu) conţinute pe CD-ul în curs de apariţie dedicat ansamblului, pe care sunt imprimate creaţii de George Balint, Irinel Anghel, Diana Gheorghiu, Dan Dediu, Laura Manolache, Octavian Nemescu, Doina Rotaru. Când a scris „Ocheanul magic", Diana Gheorghiu a fost sedusă de formele şi culorile din interiorul unui *caleidoscop*. Autoarea repartizează fiecărui instrument imaginile astfel zărite, folosind o tehnică mozaicată, cu sunete sparte (la pian), linii frânte (la violă) sau unitare (la clarinet) - fapt ce induce senzaţia unei pânze pointilliste sau, mai degrabă, unei *iluzii optice* cultivate de reprezentanţii curentului numit *op-art* (Vasarely în principal). Un fragment din *Măşti II* de Doina Rotaru a revitalizat, pentru câteva minute, atmosfera modal-arhaică specifică muzicii sale în genere. Ultimul popas a avut loc în...*Casa intervalelor (Beitintervallum*) pentru ora 7 dimineaţa de Octavian Nemescu, un pandant al celeilalte „case", a sunetelor (*Beitsonorum*), totodată preludiu la prima audiţie absolută, ce urma să fie auzită peste câteva zile: *ouiEiou*...pentru ora 3 după-amiaza. Neobosit în căutarea *arhetipalităţii sunetului*, Octavian Nemescu tânjeşte după o lume a purităţii, a liniştii, a echilibrului absolut între natura înconjurătoare şi natura umană, tot aşa cum *suprematiştii* doreau să obţină „sensibilitatea pură" în artele plastice.Texturile spectrale născute din consonanţe intervalice, sunete de clopote sau tăceri îndelung suspendate nu sunt departe de *Pătratele albe* pe fond alb ale lui Malevici.

De la plutirea dincolo de materia sonoră a muzicii lui Octavian Nemescu am trecut, brusc, la agresivitatea lumii contemporane, ironizată, parodiată cu un evident spirit caustic, resentimentar, de către Liviu Dănceanu, în opera-balet *Ave op. 126-132*, în şapte turniruri, pentru dansatori, actori şi ansamblu instrumental (baletul a lipsit din versiunea oferită în studioul de operă al Universităţii Naţionale de Muzică). Scrisă pe un libret propriu, în versuri, al căror ritm, a căror cadenţă evocau ritmul şi cadenţele metrice/prosodice, ale dramelor

https://biblioteca-digitala.ro

shakespeariene sau ale celor din epoca lui Shakespeare, când „turnirurile” mai erau încă la modă, partitura a beneficiat de prezenţa scenică şi de rigurozitatea acceptabile în lectura textului a trei tineri actori nu lipsiţi însă de talent - Irina Ungureanu, Ionuţ Kivu, Alex Alexandrescu -, de participarea ansamblului „Archaeus” – nedezminţit în a se menţine, cu o seriozitate exemplară, la înnălţimea actului interpretativ/creator - ca şi de bagheta experimentată la pupitrul Operei Române a dirijorului Vlad Conta.



Din bogăţia şi diversitatea tipurilor de manifestări ale zilei de *Vineri, 28 Mai* am reţinut doar concertul Orchestrei

https://biblioteca-digitala.ro

Naţionale Radio condus de Horia Andreescu şi aceasta întrucât n-am reuşit să fiu prezentă nici la discuţiile despre „Experiment în muzică”, programate în Aula Palatului Cantacuzino la ora 12,00, şi nici la spectacolul *Video Music* din *Magicland*, de la ora 16,00, ce a cuprins creaţii de Ioana Pioaru şi Sebastian Androne (*Arhitectură sonoră*), Cătălin Creţu (*Lu neburg Soundscape*), Liana Alexandra (*Variations*), Şerban Nichifor (*Pentagon*), şi nici la Concertul coral al ansamblului „Accoustic” dirijat de Daniel Jinga, din nou în Aula Palatului Cantacuzino, la ora 17,30

Alături de concertul Orchestrei de cameră, cel al Orchestrei Naţionale Radio a jalonat încă un punct culminant în parcursul atât de variat, dinamic, incitant, al SIMN 2010. Sub bagheta lui Horia Andreescu, muzicianul preocupat mereu să dezvăluie substratul ascuns *în* şi *dincolo* de materia sonoră, precum şi conexiunile stilistice dintre o piesă şi alta ale aceluiaşi autor, am ascultat pagini de Dan Dediu, Sorin Lerescu şi Pascal Bentoiu.

Compozitor prolific, în multiple genuri şi stiluri, de un ludic „sans frontières”, Dan Dediu se re-inventează de fiecare dată pe sine, re-interpretînd – prin muzica sa, ori traducându-le în muzica sa – mituri, concepte filosofice şi teorii lingvistice cu o abilitate/dexteritate surprinzătoare. *Hibernator* pentru trombon şi orchestră e, de fapt, o dramă în 5 tablouri (secţiuni): Peştera (aluzie la „mitul peşterii” din *Republica* lui Platon?!), *Intermezzo I*, *Visând visătorul* (o altă aluzie, la conceptul platonic de *contemplare* a Adevărului prin *vis*?!), *Intermezzo II* şi *Comutarea*. Impozantă şi gravă în esenţă, lucrarea evoluează la limita dintre umor şi ironie, cu nuanţe ce merg până la grotesc – aşa cum se întâmplă în multe dintre lucrările sale, de pildă în *Griffon*, op. 31, *Agonia inorogului*, op. 42, *Idile şi guerille*, op. 76, *Luminişul urlătorului* etc. –, decelabile mai ales în pasajele trombonului, atât de plastic redate de către Barrie Webb. Sonorităţile medievale incipiente se preschimbă rapid în ritmuri ostentative, cu tentă auto-ironică, neutralizate, *leit-motivic*, de linia cantabilă, lirică, a clarinetului - cu toate că, sub influenţa dominatoare a trombonului, se contaminează şi el, *glissând*, cu eleganţă, în

https://biblioteca-digitala.ro

tonalitatea „lejerităţii fiinţei..”. Asemenea trăiri alternează cu tumultul orchestral, conducând, în final, la prăbuşirea morocănoasă, în tenebre, a trombonului, în timp ce clarinetul izbuteşte să „comute” întunericul peşterii în *sursa* de lumină – „ieşirea din ascundere”? -, până atunci ignorată de cei din interiorul ei sau, dacă vreţi, de cei fără acces la spiritualitate...

Dublul concert pentru saxofon, violă şi orchestră „Side by side” de Sorin Lerescu atrage atenţia datorită manierei subtile în care asociază cele două instrumente soliste, cu timbruri considerate mai puţin compatibile. Compozitorul a apelat însă la o tehnică similară cu aceea folosită de Brahms în *Dublul concert pentru vioară, violoncel şi orhcestră,* scriind stimmele instrumentelor astfel încât registrele lor să coincidă, uneori până la confundare! Dacă nu-i vizualizezi pe cei doi interpreţi, trecerea de la violă la saxofon şi invers e, adesea, impreceptibilă, chiar şi în dubla lor cadenţă. Dar Sorin Lerescu nu se opreşte aici. Treptat, culorile timbrale „păstoase” se rafinează, iar muzica atinge o transparenţă ca aceea a eterofoniei suflătorilor din *Ison II* de Ştefan Niculescu. Timbrurile contopite iniţial se individualizează într-un dialog canonic, pe fondul delicat al percuţiei şi al orchestrei, rămânând până la sfârşit... ”side by side”. Partitura lui Sorin Lerescu a trăit şi a respirat în interpretarea saxofonistului francez Daniel Kientzy - ale cărui atribute le-am subliniat deja - şi a violistei Cornelia Petroiu, cu sunetul profund şi fraza ca o esenţă tare, venind din timpuri ancestrale -, a Orchestrei Naţionale Radio şi a lui Horia Andreescu, într-un act ideal de creaţie.

Seara de *28 Mai* a fost încununată de *Simfonia a 8-a, „Imagini”, op. 30,* a maestrului Pascal Bentoiu – cea mai lungă dintre toate celelalte ale sale. „Este vorba despre imagini literare, nu grafice” – precizează compozitorul în compendiul pe care-l dedică analizei celor *8 Simfonii şi un Poem*. Simfonia „Imagini” e structurată în 5 părţi înlănţuite, alcătuind un arc temporal, ce cuprinde câteva secole de *artă poetică*, de la Vegilius (p.I), la Dante (p. a II-a), trecând prin Shakespeare (p. a III-a) şi Goethe (p. a IV-a), pentru a ajunge la Eminescu (p. a V-a). Ascultând curgerea fluidă a muzicii simţi imediat logica

https://biblioteca-digitala.ro

aproape matematică ascunsă în spatele amplelor desfăşurări melodice, variatelor şi sofisticatelor configuraţii ritmice şi onomatopeice, „glorificând" ajungerea lui Aeneas la gurile Tibrului", din *Eneida* lui Vergilius; al tensiunilor timbrale strălucinând pasager întunericul deplin de pe cerul Infernului dantesc; dincolo de „periculoasa succesiune cromatică" din *Furtuna* lui Shakespeare; dincolo de „austeritatea timbrală a coardelor în surdină" şi de „fantomatismul imaginii" inspirate de drama *Faust* de Goethe şi dincolo de „spaţiul pluri-dimensional", ce trebuie străbătut până la *Stelele-n cer* – spaţiu străbătut totuşi de vocea suplă şi scrutătoare a sopranei Bianca Manoleanu, în finalul simfoniei, când se aud fragmente din poemul eminescian.

I-au ţinut companie Orchestra Naţională Radio şi dirijorul Horia Andreescu[1]; iar sentimentul acestei logici impecabile, ca şi modernitatea limbajului sunt generate de *principiul simetriei* ce a stat la temelia compunerii simfoniei:

[1] Lui Horia Andreescu i se datorează şi prima audiţie a *Simfoniei a 8-a*, în 1992, la pupitrul Orchestrei Filarmonicii „George Enescu", precum şi „excelenta înregistrare specială, cu ONR, din 2005". Horia Andreescu a mai dirijat *Simfonia a II-a* – în 1986 (1987), în RDG - şi *Simfonia VII-a* - în 1987, tot la pupitrul ONR.

https://biblioteca-digitala.ro

părţile I, III, V utilizează „moduri octaviante de coloratură majoră" şi părţile a II-a şi a IV-a, „formaţiuni neoctaviante, de coloratură minoră".

Noutatea primelor două piese s-a aflat însă într-o congruenţă perfectă cu modernitatea... tradiţională, a partiturii lui Pascal Bentoiu.

Sâmbătă 29 Mai a debutat cu o „Expediţie în lumea sunetelor", în *Magicland* şi a continuat în Aula Palatului Cantacuzino cu un concert-spectacol ai cărui protagonişti au fost membrii Trio-ului „Contraste": flautistul Ion Bogdan Ştefănescu, pianistul Sorin Petrescu şi percuţionistul Doru Roman.

Prima lucrare, *ouiEiou...* pentru ora 3 după-amiaza (călătorie muzicală iniţiatică din ciclul pieselor pentru cele 24 de ore ale zilei) de Octavian Nemescu a necesitat o adevărată *mise-en-scène*, cu simboluri liturgice austere - sfeşnice străjuind o *strană* improvizată, mese întinse ca pentru pomenire, cu lumânări şi mere – semn al *hranei spirituale*, reamintind de ciclurile *Hrane* sau *Biserici,* din picturile lui Horia Bernea şi a căror *simplitate* tipică artei bizantine religioase era menită să sacralizeze profanul. De o forţă emoţională intensă atât la nivel vizual-estetic, cât şi ca *devenire* sonoră, muzica lui Octavian Nemescu a unit cele două dimensiuni spirituale prin timbrul metalic al tubei (întruchipare a „trâmbiţelor cereşti"?), dar şi prin sunetul de clopot, amplificat de armoniile orgii (înregistrate) şi de spectrele armonicelor naturale ale sunetelor fundamentale, rezolvate invariabil în cadenţe consonante – respectând şi aici exigenţele impuse muzicii bizantine. In final, instrumentiştii s-au metamorfozat pe rând în „personaje", ce oficiau şi participau la ritualul liturgic ortodox, peste care au răspândit, în final, aroma de tămîie, atât de specifică oficierii slujbelor ortodoxe de pomenire sau înmormântare...

Avea dreptate Felicia Donceanu când spunea că, după atmosfera „înaltă", de comuniune cu „energiile misterioase", ce animaseră sunetele piesei lui Octavian Nemescu, nu mai putea fi ascultat nimic!

Au urmat totuşi lucrarea lui Cristian Marina, *Fioritura* – o combinaţie de formule ritmico-timbrale, imitativ eterogene şi

https://biblioteca-digitala.ro

plaje cantabile lineare, extinse – şi două piese scurte de Vladimir Scolnic – *Keyboard Games* şi *Irezistibilele visuri ale unui pianist* -, prima, un joc cu sonorităţi de extracţie impresionistă, acorduri placate şi arpegieri delicate în registrul acut, declanşând, în *crescendo*, trăiri de maximă intensitate şi cadenţe pianistice *quasi* concertistice; cea de-a doua, melodioasă, cu iz romantic, schumannian, ca un... vis. Programul s-a încheiat cu lucrarea lui Horia Şurianu, *Dialoguri încrucişate* – o muzică solară, multicoloră, pe care se profilează mici inserturi ritmice de colind, provenite din folclorul copiilor, „încrucişându-se" cu altele primitv-ritualice, de jazz, şi cu fraze de o substanţă muzicală rafinată, răspândind parfumul discret al epocii unor Franck, Fauré, Debussy...

Extrem de creativi, stăpâni pe morfologia fiecărui text muzical, instrumentiştii Trio-ului „Contraste" au contribuit la conturarea încă unui eveniment, *definitoriu* pentru arta lor interpretativă, consfinţind totodată valoarea şi prestigiul dobândite în timp de Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi, de la manifestările căreia sunt nelipsiţi. Atât despre penultima zi a festivalului. Au rămas în suspensie – pentru mine!-, concertul formaţiei „Bourbon Jazz Unit" de la AFI Palace Cotroceni, *Sâmbăta sonoră/Urechea explicită* (program de iniţiere în sound art, radio art, muzică contemporană - experimentală, improvizată – creat de Anamaria Pivniceru, Octav Avramescu şi Dan Anghelescu), *I'm alive*, de la Muzeul Naţional de Geologie şi *Enjoy! – Live Electronic Music*, din sala de operă a Univeristăţii Naţionale de Muzică, ai cărui protagonişti au fost..."Ioachimeştii" (!!): Călin, Anca (Ioachimescu-Vartolomei) şi Matei (flautistul).

Cu regretele de rigoare, trec la ultima zi a SIMN, *Duminică, 30 Mai*, pe care am început-o la ora 14,00, cu fermecătorul *performance*, „Art Supermarket/Supermarket Art" (*Arta supermarketului/Supermarketul ca Artă*!) – un *altfel* de „Street delivery", desfăşurat sub cerul liber, în curtea Palatului Cantacuzino.

O puzderie de tineri entuziaşti, talentaţi, „liberi de prejudecăţi" - artişti plastici, artişti video, designeri, actori, muzicieni - au trasnformat în scenă şi decor scările casei

https://biblioteca-digitala.ro

(acum Muzeu) în care a locuit şi a creat, cândva, George Enescu... Obiecte dintre cele mai felurite şi neconvenţionale – cutii de carton şi metal, pahare şi materiale din plastic multicolor, obiecte reciclabile, roţi de cauciuc, ghivece cu flori (dar cu spini!), frunze de castan „achiziţionate" direct din copacii care umbreau curtea Palatului Cantacuzino etc. - au servit imaginaţiei debordante a participanţilor la acest *happening,* pentru a pune „în scenă"... *Facerea* – re-povestită, cu talent improvizatoric, de către Maria Balabaş şi de către membrii grupului *Avânt'n gard* – violonistul Mihai Balabaş, flautistul Daniel Pop, percuţionistul Gabriel Bălaşa. Tinerilor Maria Pop-Timaru, Paul Duncă, Roxana Moroşanu, Ioana Pioaru, Arminé Vosganian, coordonaţi de Raluca Ghideanu, li s-au asociat, cu o naturaleţe, cu o candoare şi în acelaşi timp cu o seriozitate a *jocului asumat*, Mihaela Vosganian şi Irinel Anghel - „zâna" ademenitoare a *Magiclandului*, care a împărţit cu graţie, surprize pentru...maturi: cutiuţe cu pietricele colorate, sau chei...adevărate (!), clopoţei , frunze de castan etc.etc. Imaginile vivante îşi modificau „compoziţia" şi componenţa de la o clipă la alta, declanşând, automat, metamorfozarea „personajelor" principale – Adam şi Eva -, ca şi pe aceea a...descendenţilor lor, care-şi transferau identităţile unii altora, într-o efervescenţă ludică inepuizabilă, deloc lipsită de *ambiguitatea* ce domină în fond lumea şi Universul. Edenul şi Infernul coexistau cu frenezia şi neliniştea din tripticul *Grădina deliciilor terestre* al lui Hieronymus Bosch. A fost un „îndemn la Creativitate", un îndemn la ieşirea fiinţei umane din „închisoarea iluzorie a minţii"! Căci..."Libertatea este gratis", ne informează Irinel Anghel!

Am revenit în...realitate, la concertul ansamblului „Profil Sinfonietta" dirijat de Tiberiu Soare în studioul „Mihail Jora" al Radiodifuziunii, când ne-am reîntâlnit şi cu electrizantul saxofonist francez Daniel Kientzy. În program, un evantai de piese ale compozitorilor români Mihai Murariu, Mihai Măniceanu, Cornel Ţăranu, Adina Sibianu şi o lucrare a compozitorului sârb Ivan Brkljacić.

Pentru a dezmorţi un „creier congelat" (*Brainfreeze* este şi titlul lucrării), Mihai Murariu preferă texturile

https://biblioteca-digitala.ro

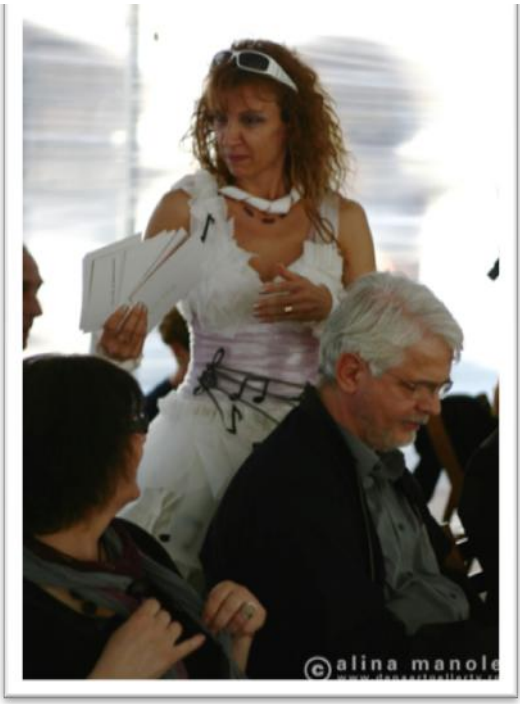
eterofonice, cu amprentă modală şi elanuri ample, detensionante, presărate însă cu încleştări dramatice şi dinamici alerte, expresive, inepuizabile. Secvenţele solistice ale clarinetului (Emil Vişenescu) şi flautului (Ion Bogdan Ştefănescu) au menţinut orizontul seren al acestei muzici foarte bine scrisă. *Concertul pentru flaut, oboi* (Cosmin Sperneac), *corn* (Sorin Lupaşcu), *fagot* (Gabriel Sava), *clarinet*, cu titlu straniu, al compozitorului sârb – *Flobclhoffy*, care mi-a amintit de de „*Cosmicomicăriile*" lui Italo Calvino! - e, de fapt, o succesiune de politempii, poliritmii şi politimbralităţi contrapunctice, în care instrumentele sunt implicate ca într-o competiţie plină de vervă, umor şi culoare „manevrată", de la primul său pupitru, de către flautistul Ion Bogdan Ştefănescu, cunoscut pentru dexteritățile lui dirijorale şi poetice!

Pentru a reda *spaţialitatea* muzicii sale, pigmentată cu ritmuri orientale – *Sus* -, Mihai Măniceanu antrenează întregul ansamblu instrumental, favorizând însă timbrul *trombonului* (Florin Pane), *trompetei* (Mihai Toth, Cristian Suciu), *tubei* (Laurenţiu Sima), *contrabasului* (Dinu Petrache), *pianului preparat* (interpret compozitorul).

Adept al contrastelor şi antinomiilor, Cornel Ţăranu ne-a oferit un *Oximoron* pentru flaut, clarinet, corn, trombon, pian (Adriana Maier) şi saxofon (Daniel Kientzy) - cel care a dat „tonul" unei linii cu ecouri medievale, preluată de celelalte instrumente prin *imitaţii* succesive, *în oglindă* (din nou predilecţia compozitorului clujean pentru simbolul polisemantic al oglinzii!). Până la sfârşit, fiecare instrument ajunge, astfel, nu doar să oglindească şi să multiplice formulele ritmice ale saxofonului, dar să se şi *auto-multiplice,* într-un demers pasionant! Intuitiv şi atât de maleabil, Daniel Kientzy – vechi colaborator şi prieten al lui Cornel Ţăranu şi al atâtor altor creatori români – a fost, ca de obicei, „sarea şi piperul" concertului!

https://biblioteca-digitala.ro

„Aerul" (*Air*), atmosfera urzită de Adina Sibianu din trasee modale şi unisonuri ramificate în eterofonii cu inflexiuni doinite a făcut trecerea la piesa lui Ştefan Niculescu, *Undecimum* – chintesenţă a *plurivocalităţii*, la care se accede pornind de la momentele de *unison* monolitic, ca *entitate axială*. Poetică şi ascetică, muzica lui Ştefan Niculescu îmbină conceptele medievale aparent disjuncte: *musica mensurata* (riguros măsurată, proporţionată) – *musica enchiriadis* (cea dătătoare de rafinamente melodice, ca rezultat al raporturilor numerice dintre sunete).[1] Tiberiu Soare şi-a dezvăluit încă o dată mobilitatea inteligenţei, a talentului şi culturii lui muzicale, care-i înlesnesc accesul dezinvolt la partituri camerale, de operă, simfonice şi vocal-simfonice.



Concertul ansamblului „Profil" a fost urmat, tot în studioul „Mihail Jora", de concertul unei alte formaţii care s-a impus în atenţia publicului, din ţară şi de peste hotare, prin seriozitate, profesionalism, flexibilitate faţă de varietatea limbajelor componistice şi „atitudinilor" estetice contemporane: Grupul de Muzică Nouă, „Traiect". Preocupat

[1] Pentru detalii referitoare la alte caracteristici ale creaţiilor lui Ştefan Niculescu, a se consulta: Despina Petecel-Theodoru, *op. cit*., pp. 184-191.

https://biblioteca-digitala.ro

în permanenţă de ideea *multiculturalităţii*, Sorin Lerescu – dirijorul grupului – promovează consecvent creaţii din zone diferite ale lumii (Festivalul „Meridian", pe care-l organizează la finele fiecărui an, vorbeşte, cred, de la sine). Pe lângă partituri semnate de Elena Apostol, Iulia Cibişescu-Duran şi George Balint, programul său a mai înscris pe afiş o piesă de Filip Pavlov din Bulgaria şi una de Kedves Csanád din Ungaria.

„Basmul" (*Fairytale*) imaginat de Elena Apostol a urmat legile unui basm „în bucăţele", cu ritmuri punctate, minimaliste - la corzi (Geanina Săveanu-Meragiu, vioară şi Viorica Nagy, violoncel), flaut (Andrei Hanganu) şi percuţie (Georgeta Radu) -, cu linii melodice şi intervale consonante generatoare de suprafeţe unificatoare ale fragmentelor. Bine construită, cu sensibilitate şi umor, succinta lucrare s-a potrivit unei deschideri de concert contemporan. *Full Moon* pentru vioară şi pian a bulgarului Pavlov a sunat ca o re-lectură a *Sonatei pentru vioară şi pian* de César Franck şi a avut rolul unui *intermezzo* clasic!

În *Concertul pentru clarinet şi ansamblu*, Iulia Cibişescu recurge, într-o primă secvenţă, la *cantabiliate*, încredinţată clarinetului solist (Răzvan Gachi), iar în cea de-a doua, la o ritmică eterogenă, pigmentată cu forfota elementelor de jazz. Ultimul cuvânt îi revine tot cantabilităţii, prin timbrul cald, luminos, al clarinetului!

Kedves Csanád ne-a condus „în interiorul volumului" (*Inside Volum*), cu ajutorul câtorva instrumete ale ansamblului „Traiect": vioară, violoncel, percuţie, pian (Andrei Podlacha) şi bandă. Efectele onirice produse de diverse tehnici instrumentale - ca de pildă plimbarea degetelor pe timpan, cu intensităţi diferite, dând naştere la „zvonuri" sonore, asemănătoare unui mormăit - şi mediul electronic sugerând mişcarea aştrilor, ce ating intensităţi atomice, explodează în final, pentru a reinstaura o nouă stare de plutire şi visare ...

Ultima piesă i-a aprţinut lui George Balint: *Bontrom* – sunetul furat pentru Barrie şi ansamblul „Traiect" – un *joc de sensuri*, desemnând, pe de o parte, ceea ce este bun, frumos, liniştit, pe de altă parte, sălbatic, răguşit, strident, ca timbrul trombonului! De aici, ironia tratării instrumentelor ansamblului

https://biblioteca-digitala.ro

şi, în special, a trombonului, pe care-l pune în „situaţii" ritmico-timbrale la limita dintre „sarcasm" şi surâs, făcându-l să sune, când ca un tulnic, când masiv, greoi, teluric (dublat de clarinetul-bas, dar şi de trombonul din orchestră), când cu strălucire metalică, rarefiată, „susurând", ca în final. George Balint îşi re-confirmă aici natura conciliantă, niciodată părtinitoare, dar întotdeauna de partea echilibrului.

Condus în deplina „cunoştinţă de cauză" a celui care compune pentru timpul prezent, dar care nu ezită să afirme că se simte „*suspendat* între revelaţie şi confuzie, incertitudini şi dubii" – efecte ale „noianului de stări, contradicţii şi simboluri de tot felul, ce populează muzica contemporană" -, Concertul Grupului „Traiect" a încheiat „parada" formaţiilor „convenţionale" (în cel mai bun sens al cuvântului!), care au asigurat prestigiul şi „stabilitatea" celei de-a 20-a ediţii a SIMN – stabilitate din ale cărei resurse se hrăneşte de fapt orice „cultură a jocului", din toate timpurile şi în toate domeniile fenomenului de creaţie!

Punctul final al festivalului a fost pus însă de „artizanii" magiei ludice, în *Magicland*, cu *LoveBubbleStorry/Live Plastic Bubble Performance*. Timp de o oră am trăit în mrejele acestui proiect numit sugestiv *Art Detox Diet for your Mind* (Arta dietei de detoxifiere a Minţii tale) - martori lucizi ai istoriei trecute şi prezente, ca şi ai perspectivei nu tocmai încurajatoare a viitorului apropiat -, în compania Angelikăi Adalbert (alias Irinel Anghel), Farid Fairuz (alias coregraful Mihai Mihalcea) şi a chitaristului Sorin Romanescu. Artiştii, ale căror identităţi au rămas învăluite în mister până la încheierea *performance*-ului, manifestându-şi prezenţa *prin ascunderea* în spatele măştilor, ca în tragediile antice – cu excepţia lui Sorin Romanescu -, au avertizat, prin gesturi, obiecte şi acte simbolice, metaforice, asupra pericolului distrugerii planetei - consecinţă a refuzului individului/societăţilor de a ieşi din „închisoarea vieţii", de a-şi „detoxifia mintea", învingându-şi astfel frica de necunoscut... Un balon orange – simbol al pământului şi al soarelui, expandat la maximum de propria-i combustie – explodează în final, anihilând pământul şi civilizaţiile (sic!) umane, care i-au provocat extincţia...

https://biblioteca-digitala.ro

Dincolo de rezervele inerente ale melomanilor şi chiar ale unora dintre specialişti faţă de un demers atât de temerar, *iconoclast* în fapt, dar în acelaşi timp atât de *suculent*, atât de *viu*, atât de concordant cu politempiile şi disonanţele moral-sufleteşti ale omului contemporan, dar şi cu încercările lui disperate de „a deschide uşi...", de a chestiona şi a „provoca răspunsuri", de a experimenta şi stârni reacţii, de a pătrunde, prin de-construcţii, în cele mai ascunse cotloane ale fiinţării sale, actuala Săptămână Internaţională a Muzicii Noi rămâne o reuşită incontestabilă, un punct de *ne-ignorat* pentru viitoarele ediţii şi viziuni organizatorice. Întrucât timpul se comprimă şi, odată cu el, creşte febrilitatea noilor generaţii de a se „re-defini, re-inventa, re-naşte, re-descoperi, re-crea, re-abilita..." (Raluca Ghideanu), cerând să li se respecte – precum adolescentul Gabriel Liiceanu - „libertatea, atelierul interior, sculptura fără de lege a trăirilor" şi... „devenirea..."

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Daniel the Protopsaltes (†1789): His life and work

A PRELIMINARY PAPER

Achilleus G. Chaldaeakes

In the well known catalog of "all outstanding masters of ecclesiastic chant", composed by Kyrillos Marmarinos, bishop of Tenos, "in the time of John the Protopsaltes" (i.e. during the period 1434/6-1770) – a catalog included by Chrysanthos in his handwritten Theoretikon (1816) and published afterwards (1832) in his printed book, and which constitutes one of the oldest (and most accurate) collective historical testimonies about the persons studied by the specialists of Byzantine musicology – Daniel is already referred to as "Protopsaltes" and as a student of Panagiotes Haladzoglou; it is, very probably, the same catalog of "all those who flourished, at various times, in ecclesiastic music", that is also registered (fol. 140 ff.) in the codex Xeropotamou 318 (an autograph by archdeacon Nikephoros Kantouniares from Chios at the beginning of the 19th century), where Daniel is mentioned more periphrastically: "Daniel Protopsaltes of the Great Church, student of Panagiotes Haladzoglou, in the 17th [= 18th] century the only one with profound knowledge of music and the only one who excelled at the composite lessons. Composite are the lessons that unite internal subjects of music with external ones."

https://biblioteca-digitala.ro

Despite the fact that Protopsaltes Daniel remains – undoubtedly - a very well known figure in the broader domain of ecclesiastic chant, he nonetheless continues to arouse the "curiosity" of specialized scholars, inviting to new – always fascinating for the researcher - attempts to shed light at or to reevaluate some less well known or even misunderstood aspects of his life and work. Having dealt for a long time with the subject, I will here content myself to outline, in the form of a preliminary paper, the points that are analyzed and commented upon in a more exhaustive manner in a more extensive monograph of mine with the same title.

I. L I F E

Origin

According to the testimony of Chrysanthos, in a special addendum to his printed Theoretikon, Daniel was a native of Tyrnavos, in Thessaly. His birth (as it will be shown in what follows) must have occurred in the first decade of the 18th century. It remains, for the time being, unclear how he moved from Tyrnavos to Constantinople, where he established himself and became known for his achievements. However, the channel of communication between the broader region of Thessaly and the great centers of ecclesiastic musical creation (such as Mount Athos or Constantinople) was already open before his time; especially for the region of Tyrnavos, there is the earlier, by one century more or less, example, of the famous bishop of New Patras Germanos, who, having departed from the same locale (Tyrnavos) with the support of former bishop of Larissa and later Ecumenical Patriarch Dionysios, had established himself in Constantinople as a guest of his fellow-countryman Ioannikios, then serving as an "archdeacon by his aforementioned holiness", being thus able to devote himself undisturbed to his musical studies. Obviously Daniel followed the same path, perhaps taking benefice from a "Larissean community", which we are legitimately entitled to suppose that existed and flourished by his time in Constantinople.

https://biblioteca-digitala.ro

Studies

In Constantinople, Daniel studied (as it has been previously noted) with cantor Panagiotes Haladzoglou († 1748). In that apprenticeship, and in the subsequent closer relationship between the master and the student, lurks an extremely interesting "convergence" of socio-political identities and musical culture. First of all, Daniel moves all of a sudden form the Greek provincial environment of Tyrnavos to the cosmopolitan ambience of Constantinople, where he discovers a new – and undoubtedly fascinating – world. There he encounters Panagiotes Haladzoglou, who has a similar background; a man of humble and provincial origin, he also combines the life in the capital with ecclesiastic music studies in a famous monastery of Mount Athos. Here are, therefore, the elements that clearly informed the "mixture" of Daniel's musical profile: a good-hearted provincial disposition, the savor of a multicultural cosmopolitan spirit, the apprenticeship with a wise and judicious master, the experience of ecclesiastic chant in Mount Athos. We have here an absolutely interesting combination, which was meant to be enriched later, as a result of Daniel's encounter and collaboration with Zacharias Chanendes, on which we will elaborate in what follows.

Service in sacred chant

Daniel served the Great Church of Christ as a Domestikos (the older known mention is from 1734), a Lampadarios (older known mention in 1740) and a Protopsaltes (since 1770, when he succeeded John from Trebizond). During his 55-year service in ecclesiastic chant, Daniel collaborated not only with his master and Protopsaltes of the Great Church of Christ Panagiotes Haladzoglou (of whom he had been a Domestikos), but also with some of the most eminent figures of ecclesiastic music in Constantinople; notably, with his fellow student Kyrillos Marmarinos, former bishop of Tenos – who, despite the fact that he did not held an official position as a cantor, "chanted in times with Daniel in the patriarchate" (according to Chrysanthos) –, but also, and more importantly, with his immediate collaborator, John from Trebizond (of whom

https://biblioteca-digitala.ro

he had been a Lampadarios). Furthermore, he chanted with the famous Peter from Peloponnese (who had been his Domestikos and Lampadarios), and also with the successors of the latter, Jacob the Protopsaltes (who had also been his Domestikos and Lampadarios) and Peter Byzantios (who had been his Domestikos). Within that "harmonic circle" of Daniels' masters, fellow students, students and successors, the only "discordant note" was, probably, the renowned Peter from Peloponnese. History has now proven that collaboration, and, much more than that, artistic coexistence with a restless and vanguard musician, such as undoubtedly was Peter from Peloponnese, was not an easy affair. Notably, it is well known from incidents concerning the succession in the patriarchic lecterns, that Peter, according to Chrysanthos, "was despised by both Iacobos and his teacher Daniel, with a hidden hate, that made its appearance at times". One may reasonably assume that the backstage of the ecclesiastic musical scene of the Patriarchate was the theater of important upheavals. The same Chrysanthos, in a note included in his handwritten Theoretikon, sheds some light in an aspect of these upheavals, by letting transpire some suspicions about the relations of the then Protopsaltes of the Great Church with his Lampadarios, and, more concretely, about some specific issues of "intellectual property" concerning a number of similar compositions of theirs.

Daniel as a teacher – The circle of his students

Of course Daniel was also a teacher of the art of chanting. According to historical testimonies, a school of ecclesiastic music that functioned in Constantinople in the year 1776 (Second Patriarchic Musical School) had offered "to protopsaltes Daniel 400 piasters per year in exchange for teaching the mathimatari." Therefore, his teaching activity must have begun many years earlier, given that in 1776 (when, as a Protopsaltes of the Great Church, he stood at the highest point of his chanting career) he was not only a well paid teacher, but also able to teach the "Mathimatarion", viz. the most advanced level of chant education.

https://biblioteca-digitala.ro

There is no doubt that many lovers of music benefited from Daniel's lessons, either as his immediate students in some school of sacred music, or, in the broader sense, as his auditors or even as members of the choirs of the Patriarchate, where Daniel served for more than half a century. However, his most well known student were Stavris or Stavrakis (probably the one referred to elsewhere as Stavrakis Domestikos), who became known especially for his activities as an author of codices, and the famous Zacharias Chanendes, with whom Daniel developed not only a close friendship, but also an absolutely interesting relationship of "mutual teaching", as is noted by Chrysanthos in a special addition to his printed Theoretikon: "Being indeed a friend of Zacharias Chanendes, [Daniel] learned by him a lot on exoteric music; likewise, he taught Zacharias in return ecclesiastical mele". It may therefore reasonably be inferred that Daniel completed a second "circle of studies", which constitutes a token of his humility (since he accepted to be taught by one of his students), and, in a broader context, of his thirst for progress through continuous learning. At the same time, the contact of Daniel with Zacharias, and therefore with the "artistic world" that the latter represented (the so-called "foreign" musical culture), created an interesting "musical interaction", which, either in the form of unprecedented "openings" of sacred music to other, non ecclesiastic musical genres, or as an attempt of "tracing" the secular dimension of ecclesiastic chant, must be researched in Daniel's musical work as a whole.

Codex-writing activity

Unfortunately, neither autograph codex by Daniel, nor any other handwritten musical text of his has been identified so far, which is of course particularly impressing. Moreover, it is curious that in the only extant picture of his, of the year 1815 (in codex Θ 178 of the Athonite monastery of Megisti Lavra, fol. 1^{v}), where he is represented in a relatively young age and wearing the insignia of his office as a chanter (the portrait bears the inscription: Daniel Lampadarios), he is depicted with a stylus

https://biblioteca-digitala.ro

and a parchment in his hands, writing. Perhaps this total lack of handwritten documents by Daniel is due to the fire that burnt out his home on June the 15th of the year 1770, according to the testimony of a deacon named Ananias, preserved in codex Gregoriou 37, fol. 17v: "In the year 1770, on June the 15th, in a horrible fire that broke on Wednesday morning, the house of Daniel the Protopsaltes, in the Phanar, was completely burned. I register this for the readers to remember."

Death

Thanks to an accurate historical testimony, transmitted by Chrysanthos from Madyta, we know exactly the time, date and year of Daniel's death. The detailed way of registering this testimony (an unusual phenomenon for other contemporary figures of ecclesiastic chant) is an undisputable token of the historian's interest, but also of Daniel's importance: "Daniel Protopsaltes, the melodic trumpet of our century […], passed away in 1789, 23 December, Saturday at 12 o'clock".

II. W O R K
General characteristics and historical evaluation of his work

The particularity of Daniel's musical work lies in the fact that, in accordance with the teachings of Panagiotes Haladzoglou, he used the "interpretative way" of writing down (and composing) music. Daniel grew up musically and then developed his activities and composed his masterpieces at the very time when that "fever" of interpretation (still under formation) was "burning" the world of ecclesiastic chant in Constantinople. From the beginning of 18th century, a series of musicians worked (as chanters, chant-makers and teachers) following that new direction; in the course of this transition from the synoptic to the interpretative way of writing down (and composing) music, vividly sketched by Chrysanthos, Daniel holds the third place. First comes his teacher, Panagiotes Haladzoglou, who decisively contributed to the elaboration of the famous "style of the Great Church of Christ": relying on the

https://biblioteca-digitala.ro

very Athonite tradition of sacred chant, which had been taught to him, “he abridged some melodies of the theses or, in other cases, he even altered them, aiming, it is said, at pleasure and embellishment”. Next comes John the Protopsaltes, who “transubstantiated” (with the encouragement of the Patriarchate) the preceding “abridgements and transformations” of his teacher. John used “a way of writing, which is different from the old and akin the analytical way”, publicly claiming that “the difficulty of teaching and the transmitting psalmody, due to all the time it takes, ought to be removed from their creations” and that “a simpler, more methodical and elementary system of characters ought to be established, making it possible to write every kind of melody and to transmit it accurately.” Thus Daniel, who comes third in this historic succession, used naturally and effortlessly “that interpretative way” in order to write down his new musical creations. This new way was, of course, different from the traditional one, provoking at first serious reactions: “there exist in his mele innovative theses, such that were never used by psalmodists before or after him. Because of them, certain persons dared to accuse him of ignorance.” Also different (as it can be inferred from the testimony of Chrysanthos quoted above) was the content of all these new compositions; in fact, they already constituted a new musical proposal, introduced hesitatingly by Haladzoglou and then supported wholeheartedly by John – the latter “was maybe imitating his teacher, because usually the teachers’ manner are inherited by students.” This was the “new style of the Great Church of Christ”, a style that would later be shaped more clearly (both in the writing method and in the content of musical compositions) in the works of the other members of the aforementioned “series”, such as Peter from Peloponnese, Jacob the Protopsaltes, Peter Byzantios and Manuel Protopsaltes. To these two differentiations, concerning the form of writing and the way of composing music, Daniel added a third one: “He was obliged to innovate because he attempted to introduce in ecclesiastical mele, exoteric mele also, that is mele played in his times by instrumentalists, that it was not possible to write

https://biblioteca-digitala.ro

with the old ecclesiastical theses." This might very well be explained as an attempt of renewal of the existing repertoire (and, therefore, as a noteworthy contribution of Daniel to ecclesiastic chant-making), but his contemporaries considered it as an unprecedented innovation, attributing it to his "communication" with non ecclesiastic musical figures. This phenomenon cannot be easily assessed in a unilateral way; besides music itself, it also presents historical, socio-political and even anthropological dimensions that have to be taken into consideration. What must be underlined here (from a strictly musicological point of view) is Daniel's unparalleled ability to "cover" his innovations under an unmatched musical imagination: "Daniel's qualities are the sobriety and richness of his creation, because when he comes to a phthora, he exceedingly insists on its melody and does not abandon it quickly." The intelligent bridging of such apparent contradictions or, in other words, the harmonious continuation of ecclesiastical chanting tradition by all licit (and even illicit) means, is a fundamental characteristic of Daniel's chant-making production, and at the same time a musical quality of crucial importance: "such a melopoeos is indeed to be praised", notes rightly Chrysanthos. This ability of Daniel, which is highly estimated today, was meant to be very positively evaluated after his death, when a more sober approach to his work permitted to his pairs to sincerely appreciate his musical talents; it was only then that Daniel was recognized (as we have noted in the introduction) as "the only one with profound knowledge of music and the only one who excelled at the composite lessons".

Range, value, influence and propagation of his work

Daniel's musical work is a wide and extremely interesting one. His particular musical compositions and Daniel himself as a chant-maker (but also as an interpreter) are always described in a dithyrambic way in the musical manuscripts; for instance, a monk and chant-maker named Theokletos, in his autograph codex Iviron 983 of 1762, characterizes Daniel (fol. 656^{v}-661^{r}, referred to as a

https://biblioteca-digitala.ro

Domestikos) as “the new Koukouzelis”. His activities as a composer begun relatively early (at least according to the extant testimonies of our sources), when he was still a Domestikos; his work survives up to the present day in the chants of the Orthodox Church, either in its original form or through the influence that it exerted in the compositions of his contemporary or even later chant-makers; the most characteristic example being the setting to music of the famous troparion of Cassiane by Peter from Peloponnese “in imitation of Daniel the protopsaltes”. Numerous are his widely known (and extremely important) compositions, such as the Great Doxology in barys mode, the Polyeleos Δοῦλοι, Κύριον in Hagia mode, or the series of the eight Sunday’s Koinonika. More significant, though, is the case of a complete Anastasimatarion, set to music by Daniel in an “heirmologic”, as it is called, way, i.e. considerably shorter in comparison to the older tradition (it is preserved in the codex Xeropotamou 374), a musical material on which also relied the eight modes’ Kekragaria, the Dogmatika of the oktoechos and the eight modes’ Pasapnoaria of the Ainoi, which appear in a widespread manuscript tradition. In general, his compositions are widely spread, and many of them have known numerous re-editions. It is obvious that I cannot mention here, even in a superficial way, all the parameters of Daniel’s musical work; I will content myself in offering, in a special addendum, a detailed table of his works. Suffice it to note that he also dealt with poetry, an example of which I will quote, as a prayer in the memory of Daniel the Protopsaltes, in the end of the present paper. It is a theotokion Mathema in 15-syllable verse, the music and lyrics of which, according to the manuscript tradition, were composed by Daniel:

Χαῖρε, κατάρας λύτρωσις, χαῖρε, χαρᾶς αἰτία,
χαῖρε, Ἀδὰμ ἀνάκλησις, Δέσποινα παναγία,
χαῖρε, τὸ καταφύγιον πάντων τῶν ὀρθοδόξων,
χαῖρε, λιμὴν ὁ εὔδιος τῶν εἰς σὲ προστρεχόντων,
χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε, ὑπερευλογημένη,
χαῖρε, μήτηρ ἀπείρανδρε, ὑπερδεδοξασμένη,

https://biblioteca-digitala.ro

χαῖρε, ἐξ ἧς ἄνευ σπορᾶς ἐτέχθη Θεὸς Λόγος,
Θεὸς ὁμοῦ καὶ ἄνθρωπος, ὡς οἶδεν αὐτὸς μόνος.

T A B L E O F W O R K S

Complete Anastasimatarion

A. Mele of Vespers

Κατευθυνθήτω and Cherubikon Νῦν αἱ δυνάμεις of the Liturgy of the Presanctified Gifts; second plagal mode [and interpretation of the koinonikon Γεύσασθε καὶ ἴδετε of the Liturgy of the Presanctified Gifts by John Kladas; first mode]

B. Mele of Matins

Polyeleos Δοῦλοι, Κύριον; fourth mode

Doxology; barys eptaphonos mode

C. Mele of the Holy Mass

Cherubika in eight modes; nine (two of them set to music in the first mode)

https://biblioteca-digitala.ro

Koinonika of Sundays, eight (each per mode)
Koinonika of the week (four) and of the whole year (twelve)
Monday: Ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα; second plagal mode
Tuesday: Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος; barys mode
Wednesday: Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι; fourth mode
Thursday: Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐξῆλθεν ὁ φθόγγος αὐτῶν; first mode
On Crucifixion: Ἐσημειώθη ἐφ' ἡμᾶς τὸ φῶς τοῦ προσώπου σου, Κύριε; first mode
On Christmas: Λύτρωσιν ἀπέστειλε Κύριος τῷ λαῷ αὐτοῦ; first mode
On Epiphany: Ἐπεφάνη ἡ χάρις τοῦ Θεοῦ; first mode
On Annunciation: Ἐξελέξατο Κύριος τὴν Σιών; first mode
On Palm Sunday: Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου; fourth mode
On Easter: Σῶμα Χριστοῦ μεταλάβετε; first mode
On St. Thomas' Sunday: Ἐπαίνει, Ἰερουσαλήμ, τὸν Κύριον; first plagal mode
On Mid-Pentecost: Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα καὶ πίνων μου τὸ αἷμα; first plagal mode
On Assumption: Ἀνέβη ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλαγμῷ; fourth mode
On Holy Spirit's Monday: Τὸ πνεῦμα σου τὸ ἅγιον; fourth mode
On All Saints Sunday: Ἀγαλλιάσθε δίκαιοι ἐν Κυρίῳ; fourth plagal mode
On Transfiguration: Ἐν τῷ φωτὶ τῆς δόξης τοῦ προσώπου σου, Κύριε; barys mode
In the place of the Cherubikon and the Koinonikon, hymns of Maundy Thursday (Τοῦ Δείπνου σου τοῦ μυστικοῦ; second plagal mode) and of Holy Saturday (Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία; first plagal mode)
Calophonic Heirmos Μνήσθητι, Δέσποινα, κἀμοῦ; second plagal mode, the so-called nenano
Kratemata (for Calophonic Heirmoi and for Τῇ ὑπερμάχῳ by Ioannes Kladas; five [in the modes: first, fourth, second plagal and fourth plagal (two) respectively])

https://biblioteca-digitala.ro

D. Mele of the Mathematarion

Mathemata (some in 15-syllable verse); theotokia (six) and various eortia (nine)
Σὲ προκατήγγειλε χορὸς; first tetrafonos mode
Χαῖρε, κατάρας λύτρωσις; first plagal mode
Σὲ μεγαλύνομεν, τὴν πύλην τὴν οὐράνιον; barys mode
Ἅπας γηγενής; fourth mode
Ρῶσιν διὰ τοῦ ραντίσματος; first mode
Δέσποινα πρόσδεξαι; fourth mode
Γεώργιος ὁ ἔνδοξος; first mode
Πανάγιε Νικόλαε; first plagal mode
Μεγάλυνον ψυχή μου τὸν Ἐμμανουήλ; first mode
Ψυχή μου, ψυχή μου; second plagal mode, the so-called nenano
Μεγάλυνον ψυχή μου τὸν ἐν τῷ σπηλαίῳ; first mode
Ὁ νοῦς σου ταῖς νεύσεσι; fourth mode
Τί σὲ καλέσωμεν προφήτα; first mode
Περίζωσαι τὴν ρομφαίαν σου; fourth mode
Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου; barys mode

BASIC BIBLIOGRAPHY

Ἀναστασίου Γρηγορίου Γ., Τὰ κρατήματα στὴν ψαλτικὴ τέχνη, Athens 2005, pp. 373-374. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν, ἐν Τεργέστῃ [...] 1832, pp. XXXV (note c'), XLIX-L. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων. Τὸ ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τοῦ 1816 – Τὸ ἔντυπο τοῦ 1832, critical edition by Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, [Βατοπαιδινὴ Μουσικὴ Βίβλος – Μουσικολογικὰ Μελετήματα 1], (Athens) 2007, pp. 106-109, 138-142. Καραγκούνη Κωνσταντίνου Χαρ., Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας, Athens 2003, pp. 507-510. Καραγκούνη Κωνσταντίνου Χαρ., Παραλειπόμενα περὶ τοῦ Χερουβικοῦ Ὕμνου, Volos 2005, pp. 51, 90, 125. Πατρινέλη Χρ. Γ., «Συμβολαὶ εἰς τὴν

https://biblioteca-digitala.ro

ἱστορίαν τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Α΄ Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι καὶ δομέστικοι τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας (1453-1821)», Μνημοσύνη 2 (1969), pp. 78-79, 84-85 and 88 [= Patrinelis Christos, "Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1821)", SEC III (1973), pp. 155, 161-162 and 165]. Στάθη Γρ. Θ., Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὑμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ καὶ ἔκδοσις τῶν κειμένων εἰς ἓν Corpus, Athens 1977, p. 123. Χαλδαιάκη Ἀχιλλέως Γ., Ὁ πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία, Athens 2003, pp. 456, 846-864. Χαλδαιάκη Ἀχιλλέως Γ., Δανιὴλ πρωτοψάλτης τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας (+ 1789). Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του (forthcoming monograph). Χατζηγιακουμῆ Μανόλη Κ., Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832), first volume, Athens 1975, pp. 289-293. Χατζηγιακουμῆ Μανόλη Κ., Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1453-1820). Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ, Athens 1980, pp. 43-44, 94 (notes 209-214).

Gerzmanus Eugenius, Manuscripta graeca musica petropolitana. Catalogus, tomus I. Bibliotheca publica rossica, Petropolis 1996, pp. 593-594. Gerzmanus Eugenius, Manuscripta graeca musica petropolitana. Catalogus, tomus II. Bibliotheca rossicae academiae scientiarum. Archivus academiae scientiarum. Bibliotheca universitatis. Hermitage, Petropolis 1999, pp. 453-456. Great Theory of Music by Chrysanthos of Madytos, Translated by Katy Romanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York (2010). ХАЛДЕАКИС А., "ДАНИИЛ ПРОТОПСАЛТ" ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ 14 (МОСКВА 2006), pp. 83-84.

ACHILLEAS G. CHALDAIAKIS

Born 1969 in Athens, Greece, he studied Theology and Musicology there. His graduate work was done in the School of Theology of the National and Capodestrian University of Athens. He received his doctorate from the Department of Music Studies of the same University [his doctoral thesis was entitled: *The Polyeleos in Byzantine and post-Byzantine Melopoeia*, Athens 2003, pgs. 992], where he was an academic assistant from the year 1992 and was elected Lecturer (1999), Assistant Professor (2004), permanent Assistant Professor (2008) and Associate Professor (2010) of Byzantine Musicology for the same Department.

https://biblioteca-digitala.ro

Moreover, he is a director in a well-known international choir, the so-called *Maestors of Psaltic Art*. With this particular choir he has carried out more than 400 performances not only in Greece but also abroad (Europe, Asia, America, Australia) till now. The *Maestors of Psaltic Art* have chant in many famous concert places (among others: the lecture Hall at the University of Athens and Thessaloniki, the Opera House in Athens and Thessaloniki, Sydney Opera, Concert Hall of Seoul and so on), but in many monumental Byzantine temples (among others: the Cathedral temple of Athens, the temple of Virgin Mary Ekatodapilianis in Paros, the Holy Cave of Revelation in Patmos, St Mark's temple in Venice, the Monastery of Great Meteora, St Lazarus' temple in Larnaka-Cyprus, the most Holly temple of Resurrection in Jerousalem, St Andreas' temple in Patreus and so on), in different Calendar or Anniversary occasions (like the: 2000nd anniversary of Annunciation in Nazareth, ecumenical Patriarch's visit in Great Greece, opening ceremony of St. Nektario's temple in Aigina and so on) whereas they have already record more than 20 digital discs, as well.

In addition, he is developing an international artistic route as a director, since he is quite often invited as a guest director from famous, outside Greece, choirs, which are relevant or not with the field of traditional Byzantine music. Therefore, he has already carried out relevant events in Europe and America, with great success and the accordingly positive echo. Here are his latest jobs: on the one hand, in Tallinn, Estonia, as a guest director of *RAM - The Estonian Male Choir*, in the scope of 16th international festival Credo (*Credo XVI. The International Festival of Orthodox Sacred Music. 24 September-4 October 2009. Estonia*), where he was the Head of the famous fifty-member State Choir of Estonia in a programme of pure Byzantine Music, on the other hand, in Portland and Seattle of America, as a guest director of *Cappella Romana*, too. He introduced (January 2010) with the particular world-wide famous American choir a clearly Byzantine musical programme under the title "A Byzantine Christmas" (giving before each concert a pre-lecture).

He has won international recognition and acknowledgement as a chanter, which means an artistic interpreter of Byzantine music. He chants in a central church of Athens actively and systematically, while at the same time he chants in various artistic events both in Greece and abroad, where he is frequently invited as an artist interpreter. Last but not least, he has recorded whether alone or with different artistic forms, usually under his supervision and guidance, a

https://biblioteca-digitala.ro

lot of chants of Byzantine production, which most of them were product of his simultaneously academic research.

He is a member of several scientifical and artistic societies (like the *Institution of Byzantine Musicology* – where he serves as general secretary –, the urban non-profit company *"Anatoles to Periixima"* – a company of which he is a founding member and administrator –, *The International Society for Orthodox Church Music, American Society of Byzantine Music and Hymnology*, and others); he is also a founding member of the urban non-profit company *"the Aiginaia"* and chief editor of the homonymous six-month periodical cultural publication (for the first 14 issues), as well as a scientific collaborator of the critical publication of the complete works of Saint Nektarios (of which 4 issues have been published already).

He has published ten self-contained books and has coordinated the publication of as many collective volumes (conference proceedings, honorary volumes, etc.). Tens of other studies have been published in periodicals and other collections. He has participated in international musicological and theological conferences and seminars. His research activity orbits around the areas of Byzantine musicology, music folklore, Christian worship, hagiology and hymnology.

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

O minoritate într-un context plurietnic: evreii din ţinutul Botoşani şi muzica lor de petrecere*

Speranţa Rădulescu şi Florin Iordan

Autorii vor prezenta mai jos rezultatele preliminare ale unei cercetări întreprinse în intervalul 2004-2005 într-o regiune majoritar românească şi quasi-omogenă etnic, dar a cărei populaţie includea, cu aproximativ şase-şapte decenii în urmă, procente semnificative de non-români, în speţă de evrei, germani, austrieci, romi, ucrainieni şi polonezi[1]. Este vorba despre ţinutul Botoşanilor din nordul Moldovei – o provincie răsăriteană a României la limita cu Ucraina şi respectiv cu Republica Moldova, situată până în 1918 lângă graniţa sud-estică a Imperiului austro-ungar. Între timp, unii evrei au căzut victimă Holocaustului[2] iar alţii au părăsit România după

* O versiune prescurtată a textului de faţă a fost prezentată la reuniunea grupului de studii „Music and Minorities" a ICTM (International Council for Traditional Music), Varna, august 2006, şi publicată ulterior în volumul colectiv *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group „Music and Minorities" in Varna, Bulgaria 2006* (Rădulescu, Iordan 2008: 262-268).

1 Enumerarea a ţinut cont de proporţiile relative ale fiecărei minorităţi.

2 În România, Holocaustul a constat în deportarea evreilor şi a romilor în Transnistria – o regiune săracă şi slab populată din răsăritul republicii Moldova de astăzi, aflată într-o anumită perioadă a războiului mondial între frontierele României –, unde mulţi şi-au găsit

https://biblioteca-digitala.ro

instaurarea comunismului, adică în anii 50-60; germanii s-au repatriat în anii 1939-1940 şi respectiv 70-80, sau au fost deportaţi în Siberia, imediat după război, sub presiunea armatei sovietice; polonezii şi austriecii s-au împuţinat prin asimilarea lor de către români, prin părăsirea voluntară a ţării şi din alte motive pe care le ignorăm; ucrainienii s-au topit în masa românească sau - în satele în care au fost majoritari - au rezistat conservându-şi limba şi tradiţiile muzicale; şi în fine romii care, decimaţi în timpul Holocaustului, s-au redresat ulterior cu rapiditate.

Evreii, a căror muzică s-a situat în prim-planul preocupărilor noastre, s-au stabilit în Moldova de Nord treptat, în cursul celui de-al doilea mileniu. Numărul lor a sporit semnificativ către sfârşitul secolului al XVIII-lea, datorită valului de evrei galiţieni atraşi aici de unele facilităţi economice şi de o legislaţie pe atunci permisivă privitoare la minorităţi[1]. Evreii au populat oraşele şi târgurile, unde au ocupat străzi şi cartiere întregi şi au dus o viaţă comunitară bine închegată. Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, populaţia evreiască se situa la nivelul de 50% în târgurile Botoşani, Mihăileni şi Săveni şi 80% în târgurile Dorohoi şi Ştefăneşti. Israeliţii n-au ocolit însă nici localităţile mici: în fiece sat nord-moldovenesc mai întins existau două-trei familii care se ocupau cu comerţul şi cârciumăritul sau practicau diferite meşteşuguri: croitorie, cizmărie, frizerie etc. Pe la începutul veacului XX, evreii din regiune au început să se împuţineze ca urmare a emigrării în Statele Unite. Au urmat deportările (începutul anilor 40), iar apoi plecările către Israel (anii 50-70). Numărul evreilor a continuat să scadă până la începutul anilor 90, când ultimul grup de bătrâni valizi a părăsit România. În clipa de faţă, ei sunt atât de puţini încât pot fi consideraţi quasi-absenţi din

sfârşitul. Deportarea s-a încheiat în toamna anului 1942 (Achim 1998, p. 136-138).

[1] Cele mai vechi pietre funerare din cimitirul evreiesc din Ştefăneşti datează din deceniul al nouălea al secolului XVIII.

https://biblioteca-digitala.ro

regiune. Câteva exemple: în 2005, în Dorohoi mai erau în viaţă 39 de oameni de vârsta a treia; iar în Botoşani vreo 150[1].

Localnicii botoşeneni cu care am stat de vorbă au ţinut să precizeze că în satul sau târgul lor raporturile interetnice au fost întotdeauna amiabile; doi dintre ei au pretins chiar că ele au fost excelente – adăugând imediat că romii erau, fireşte, excluşi din corul concordiei generale.

Planul nostru de lucru iniţial a fost acela de a încerca să reconstituim muzica ce se cânta la petrecerile evreilor din anii 30-60, folosindu-ne de mărturiile muzicienilor populari profesionişti din regiune. Intenţionam să înregistrăm piesele pe care şi le mai aminteau, să-i chestionăm în legătură cu ele, să analizăm întreg materialul şi, în final, să fim în măsură să completăm şi/sau să nuanţăm datele cunoscute privitoare la rădăcinile nord-moldoveneşti ale muzicii cunoscute astăzi pretutindeni sub numele de *klezmer*. Demersul nostru ţinea de o etnomuzicologie „de urgenţă" - tardivă în fond, la 40 de ani după plecarea majorităţii evreilor, dar încă cu unele şanse de reuşită.

Demersul

1. Reconstituirea şi înregistrarea repertoriului

Ne-am focalizat atenţia asupra repertoriului de sărbătoare executat de profesionişti, excluzând muzicile religioasă şi familială pe care le va fi vehiculat populaţia evreiască dintr-un motiv pragmatic: produse în cercuri exclusive, acestea erau ignorate de „ceilalţi", şi deci de botoşenenii de astăzi. Am reperat deocamdată şapte muzicieni care, în adolescenţa şi tinereţea lor, cântaseră pentru evrei, dintre care cinci – trei romi, doi români şi un evreu – au devenit furnizorii noştri de melodii[2].

[1] Conform informaţiilor primite de la primăriile din Mihăileni şi Ştefăneşti şi respectiv de la comunităţile evreieşti din Botoşani şi Dorohoi.

[2] În acest demers am fost consistent sprijiniţi de violonistul popular şi folcloristul Constantin Lupu din Botoşani. Cu concursul acestuia, am re-înregistrat mai târziu, în forme coerente şi inteligibile, piesele

https://biblioteca-digitala.ro

Ioan Roman-Perişan din Avrămeni cântase, împreună cu părintele său, pentru evreii din târgul Săveni, iar Vasile Ursache pentru evreii din târgul Frumuşica. Ion Sotir-Berucai se pusese ocazional la dispoziţia celor câteva familii iszraelite din satul său, Albeşti. Gheorghe Mitoceanu, inginer pensionar din Mileanca (situat lângă târgul Darabanilor) – un om ceva mai tânăr, dar trecut de 60 de ani – nu fusese niciodată angajat pentru petrecerile evreilor; dar tatăl său, muzician profesionist, îi lăsase moştenire şapte cântări, pe care îl îndemnase să le pună pe hârtie, ca să nu se piardă definitiv odată cu plecarea israeliţilor din regiune[1]. În fine Dl. Rapaport, avocat şi violonist amator provenind din lumea comercianţilor înstăriţi şi a intelectualilor din oraşul Botoşani, cântase pe vremuri în familie sau între prieteni. Lucrul nostru s-a bazat astfel în principal pe non-evrei – o provocare profesională care nu a întârziat să ne incite.

Prilejurile producţiei muzicale

Muzicienii ne-au livrat la cerere informaţii referitoare la: ocaziile cântărilor; apartenenţa etnică a lăutarilor care cântaseră pentru israeliţi şi componenţa instrumentală a tarafurilor lor; melodiile cel mai frecvent executate în timpul petrecerilor şi originea etnică a muzicanţilor interpreţi, dar şi a non-evreilor care îi puteau asculta, fie şi de la distanţă; diferite alte aspecte privitoare la muzică şi procesul facerii sale. Rezumăm aici - folosind şi datele colectate de la subiecţii noştri non-muzicieni, despre care vom vorbi deîndată - informaţiile cele mai semnificative:

pe care muzicienii noştri le fluieraseră sau le executaseră doar fragmentar sau simplificat.

[1] Fiul său, cunoscător al scriiturii muzicale, le-a notat sumar. Peste ani, el le-a inclus în repertoriul fanfarei de copii pe care o conduce. De altfel în Mileanca – comună în care nu mai există nici un evreu – muzicanţii de nuntă execută încă frecvent cel puţin trei melodii evreieşti. Două din ele, melodii de joc din repertoriul curent al satului, se numesc *husîn*; dar nimeni din sat nu pare să-şi mai amintească de originea lor israelită.

https://biblioteca-digitala.ro

Prilejul major al facerii muzicii pentru evrei era nunta. Ca oricare alt ceremonial nupţial din regiune, nunta evreiască era un eveniment care incorpora cel puţin o secvenţă publică: banchetul, care avea loc în săli cu acces nerestricţionat şi la care puteau lua parte şi non-evreii apropiaţi de familiile mirilor[1]. Nunta era de altfel un cadru propice de afişare a etnicităţii, prin urmare locul în care se executau melodii emblematice pentru comunitate.

Balul evreiesc – echivalentul urban al horei satului - era organizat periodic, în toate târgurile, de către unul sau altul dintre leaderii comunităţii israelite. El era frecventat în principal de evrei, dar şi alţi tineri „de familie". Fetele române preferau chiar balurile evreieşti, pe care le socoteau mai „civilizate" decât cele româneşti pentru că includeau câteva jocuri de societate amuzante (de pildă alegerea, premierea şi sărbătorirea reginei balului), pentru că participanţii, în ţinută de gală, se purtau distins şi curtenitor[2] şi pentru că muzicanţii executau o muzică europeană valorizantă - valsuri, polci, mazurci, tango-uri, shimmy, la care ne vom referi mai tîrziu.

Chanukah şi Purimul erau sărbători religioase care se încheiau cu petreceri în cadru domestic. Cu prilejul lor, muzicienii vizitau din proprie iniţiativă toate familiile din cartierul sau de pe strada evreiască, pentru a le felicita prin cântare. Ei cunoşteau datele calendaristice ale sărbătorilor, dar ignorau total numele şi semnificaţia lor. Un muzicant ne-a declarat astfel că, primăvara, obişnuia să cânte împreună cu tatăl său pentru Anul Nou evreiesc (sic); iar un altul s-a străduit să ne convingă că de Crăciun (sic) făcea turul tuturor caselor din cartierul israelit al Botoşanilor. Oamenii ştiau în schimb ce au de făcut: ciocăneau la uşa fiecărei case de pe

[1] Conform spuselor unuia din subiecţii noştri, cortegiile nupţiale ale evreilor erau tăcute – spre deosebire de cortegiile zgomotoase şi intens muzicalizate ale celorlalte grupuri etnice. În altă ordine de idei: nici o informaţie nu ne indică faptul că romii ne-muzicieni ar fi luat vreodată parte, ca invitaţi, la nunţile evreieşti.

[2] În târgul Mihăileni, balurile erau organizate de breslele profesionale, prin urmare erau din principiu mixte.

https://biblioteca-digitala.ro

strada evreiască şi, o dată primiţi, executau instrumental cântările de masă şi melodiile de joc adecvate - învăţate de la părinţii lor sau de la alţi muzicanţi mai bătrâni -, cărora gazdele şi invitaţii lor, aşezaţi în jurul mesei, le adăugau eventual cuvinte în limba idiş. Muzicanţii strecurau în repertoriu şi piese româneşti, ucrainiene sau poloneze, fără teama că acestea ar putea fi respinse. După ce cântau vreo jumătate de oră - timp în care convivii băteau din palme, dansau (în general în perechi în care partenerii păstrau o oarecare distanţă între ei) şi/sau cântau vocal, individual sau în grup – muzicanţii mulţumeau pentru răsplată (care consta în dulciuri, băutură şi bani) şi plecau către casa următoare.

În satele şi târgurile unde erau mai puţin numeroşi, evreii frecventau şi bâlciurile şi jocurile duminicale ale românilor: *horele*. Atunci când le remarcau prezenţa, muzicanţii îi onorau executând, în auzul tuturor celorlalţi participanţi, câteva din melodiile lor preferate. Se întâmpla însă ca unul sau altul din feciorii jucăuşi să le comande muzicanţilor o melodie de joc evreiască, chiar dacă de faţă nu era nici un evreu.

Tarafurile (sing. *taraf*) - mici ansambluri de muzicieni profesionişti la dispoziţia tuturor - erau alcătuite din români şi/sau din ţigani, evrei, ucrainieni, polonezi, orice combinaţii fiind posibile. Ele produceau muzică pentru toate grupurile etnice din localitatea lor şi din cele înconjurătoare. Din păcate, în cursul cercetărilor noastre de teren nu am întâlnit muzicieni sau ansambluri profesioniste evreieşti. Am întâlnit în schimb oameni care ne-au oferit informaţii consistente legate de unii şi de celelalte. Trei bătrâni ne-au vorbit astfel despre taraful lui Iţic Pantofaru, care cânta în anii 50-60 pentru românii, evreii, polonezii şi germanii din Mihăileni; şi despre fanfara evreiască a lui Strafuţchi din Grămeşti care, în acelaşi interval, se punea în serviciul satelor româneşti şi ucrainiene din împrejurimi. Iar profesorul Cornel Grigorescu din Dorohoi şi-a amintit că bunica sa îi pomenise cândva despre taraful lui Huner din Săveni, activ în primele decenii ale secolului XX alături de

https://biblioteca-digitala.ro

taraful românesc al fraţilor Nemţeanu[1], specializat şi el în muzică evreiască. De altfel profesorul îl cunoscuse şi ascultase el însuşi pe muzicantul-acordeonist Ghimpovici, vestit în târgul Dorohoiului.

Sătenii botoşeneni erau ataşaţi îndeosebi de fanfare. Orăşenii şi târgoveţii preferau în schimb tarafurile alcătuite din una sau două viori, un contrabas şi eventual unul sau două instrumente de suflat: trompeta şi/sau flautul[2]. După al doilea război mondial, acestea s-au extins prin adiţia acordeonului şi a tobei cu cinele - numită pe atunci *jazz*.

2. Constituirea corpusului provizoriu şi validarea pieselor sale componente

Am reunit totalitatea melodiilor înregistrate într-un corpus provizoriu de 60 de melodii dispuse într-o ordine aleatoare: am aşteptat ca prelungirea cercetărilor să ne sugereze criteriile de ordonare cele mai potrivite[3].

La vremea anchetelor, piesele înregistrate de noi se retrăseseră însă în repertoriul pasiv al unui mănunchi de muzicieni. Ne-am temut că, fiind încă destul de ignoranţi şi acţionând în absenţa oricăror instanţe de control, riscam să greşim, preluând în corpus melodii fără nici o legătură cu petrecerile israelite. Motiv pentru care am socotit necesar să validăm fiecare piesă în parte, cu sprijinul locuitorilor ne-

[1] Bărbaţii din familia românească Nemţeanu au fost, vreme de aproape un secol, cei mai preţuiţi executanţi de muzică evreiască ai târgului. În 1906, unul din Nemţeni a fost desemnat de comunitatea evreilor ca profesor de muzică la prima şcoală iudaică din Săveni şi din întreg ţinutul Botoşani.

[2] Nici o informaţie nu indică faptul că ţambalul şi clarinetul - care vor juca un rol important în muzica *klezmer* de peste ocean – vor fi figurat printre instrumentele micilor ansambluri botoşenene.

[3] În al doilea an de anchetă ne-a venit ideea să anexăm acestui corpus un număr de melodii înregistrate în Statele Unite de violonistul evreu Leon Schwatz, originar din regiunea învecinată a Bucovinei de nord, azi apartenentă Ucrainei. Am testat reacţiile subiecţilor noştri la audierea repertoriului lui Schwartz. Reacţiile lor de confuzie şi/sau stupoare ne-au convins că includerea melodiilor în corpus ar fi nepotrivită.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicieni ai regiunii. Am luat mai întâi legătura cu câţiva evrei de vază din oraşul Botoşani; dar aceştia ne-au părut destul de neştiutori în privinţa muzicii din urbea lor şi din târgurile mai mărunţele, pentru acestea din urmă manifestând chiar un vag dispreţ[1]. Ne-am adresat apoi unor non-evrei – români, austrieci şi romi – dornici să coopereze şi pe deplin calificaţi să o facă: ei avuseseră vecini sau prieteni evrei pe care îi vizitaseră frecvent, participaseră la baluri şi nunţi israelite, unii dintre ei cunoşteau încă limba idiş etc. Am purtat cu fiecare subiect discuţii informale, dar discret direcţionate, referitoare la viaţa muzicală din localitatea lor în general şi la viaţa muzicală evreiască în particular. Am ascultat apoi împreună piesele din corpus. După fiecare din ele, le-am adresat două întrebări a) dacă piesa respectivă se cânta la petrecerile evreilor şi, în caz contrar, b) dacă îi pot identifica originea etnică. Răspunsurile la prima întrebare au fost când mai nete – da sau nu –, când mai ezitante – *parcă*... *uneori*... *dar*... *totuşi*... Oamenii procedau eventual la un fel de „analiză" mentală a melodiilor, în urma căreia conchideau (citǎm la întâmplare): "prima parte este evreiască, dar a doua e românească", sau: „prima parte se cântă, parcă, şi la ucrainieni"... A doua chestiune, mai incomodă, a suscitat răspunsuri destul de bizare: *melodia aceasta e ungurească*, ... *e aromânească*, ...*e turcească* etc[2]. În urma demersului de validare, am înlăturat provizoriu din corpus câteva piese, urmând să decidem mai târziu dacă e

[1] După ce au invalidat întreg repertoriul co-teritorial şi o parte a celui de miez (vezi mai jos), evreii din Botoşani şi-au exprimat opinia că, pentru a fi cu adevărat israelită, o piesă trebuie să aibă neapărat un tipar melodic identic cu al piesei-şlagăr internaţional *Hava Naghila*. Ceea ar putea să însemne – credem noi – că muzica evreiască ideală este, pentru ei, doar aceea cu care se pot identifica toţi evreii din lume, indiferent de locul lor de rezidenţă.

[2] Deşi aparent aberante, răspunsurile aveau totuşi o logică. De exemplu, melodiile din repertoriul cosmopolit (vezi mai jos) erau de cele mai multe ori identificate ca ungureşti sau germane, în timp ce melodiile fondate pe moduri cromatice, sau incluzând elemente cromatice erau localizate undeva în Balcani.

https://biblioteca-digitala.ro

cazul să le reincludem, sau dimpotrivă, să le eliminăm definitiv[1].

3. Clasificarea melodiilor din corpus

În paralel cu augmentarea progresivă a corpusului, am întreprins transcrierea anchetelor şi notarea, analizarea şi ordonarea pe diferite criterii a pieselor recoltate. Am confruntat datele obţinute cu cele din studiile care ne-au stat la îndemână referitoare la aceste subiecte. Am fost atraşi cu deosebire de clasificarea melodiilor întreprinsă de Walter Zev Feldman (Slobin ed. 1996, p. 90-96), clasificare ce ţine cont de sursa ipotetică, dar şi de structura melodiilor. Am socotit-o adecvată materialului nostru şi ne-am decis să o preluăm, cel puţin în liniile sale generale. Drept urmare, am divizat corpusul în următoarele categorii:

a) **repertoriul de miez**, care cuprinde piesele de origine presupus evreiască, executate numai sau aproape numai pentru evrei, răspândite în întreg arealul cercetat şi validate de toţi subiecţii. Această categorie este reprezentată de majoritatea melodiilor de nuntă;

b) **repertoriul cosmopolit**, cuprinzând valsuri, polci, mazurci, shimmy şi romanţe, la modă în prima jumătate a secolului al XX-lea în Europa centrală şi/sau în România. Categoria este reprezentată în corpus prin numeroase piese care, după spusele subiecţilor noştri, erau foarte prizate în cercurile evreieşti;

c) **repertoriul co-teritorial**, alcătuit din melodii preluate de evrei de la popoarele alături de care convieţuiau, reprezentat în corpusul nostru prin melodii româneşti şi într-o mai mică măsură ucrainiene sau poloneze. Cu circulaţie limitată, piesele co-teritoriale erau cunoscute şi recunoscute doar de subiecţii din localitatea sau din aria ipotetică de provenienţă.

d) **repertoriul tranziţional** sau **orientalizant**, subsumând genuri şi piese preluate de evrei din repertoriul

[1] Mai târziu, am decis să le păstrăm într-o anexă a corpusului, din raţiuni pe care le vom expune mai jos.

https://biblioteca-digitala.ro

„altora" şi reamenajate stilistic astfel încât să se apropie cât mai mult de, sau chiar să se integreze în, repertoriul de miez (Slobin, ed., 1996, p. 93)[1]. În corpusul nostru am identificat două tipuri de piese care se înscriu explicit în acest repertoriu: *doinele* – asupra cărora vom reveni mai jos – şi câteva melodii de joc pe care subiecţii romi le-au identificat ca „ţigăneşti"[2], iar ceilalţi ca evreieşti.

Doinele - care, după părerea noastră, nu se înscriu convenabil în nici una din categoriile instituite de Walter Zev Feldman -, ne-au determinat de fapt să reflectăm la posibilitatea constituirii unui al cincilea repertoriu, pe care l-am denumit "naţional"[3]. Repertoriul naţional românesc[4], de largă

[1] În ultimele cinci-şase decenii, aceste genuri şi piese au fost purtate de evrei în afara graniţelor României, unde ele trec uneori drept tipic evreieşti.

[2] Piesele sunt recogonscibile, *grosso modo*, după secundele mărite de pe treptele II sau III ale scării care le subîntinde.

[3] Repertoriul „naţional" include o muzică de sorginte real sau presupus tradiţională – ţărănească sau urbană – creată într-un stil fără asperităţi şi uşor stilizată „à l'occidentale". Muzica a fost inventată, probabil cu începere din a doua parte a secolului al XIX-lea, de către muzicienii profesionişti orăşeni din Muntenia pe temeiul stilului muzical lăutăresc al acestei provincii din sudul României. Autorităţile au preluat-o pentru ocaziile de reprezentare statală – expoziţii universale, vizite oficiale la nivel înalt, întreceri sportive însemnate etc. – iar de oamenii de rând pentru petrecerile populare ample, cu participanţi provenind din arii culturale diferite. La începutul secolului XX, muzica naţională a fost intens promovată de intelectualitate - care simpatiza cu ţărănimea şi spera într-o uniune socială cu aceasta având ca miză construcţia naţională - şi de clasa de mijloc în formare. Cei care au cristalizat un „repertoriu naţional" sunt lăutarii de restaurant; ei sunt cei care îl perpetuează astăzi, în forme înnoite, dar păstrând un nucleu dur de o deosebită stabilitate temporală. Este de presupus că majoritatea evreilor din oraşe şi târguri vor fi cunoscut muzica românilor mai ales prin mijlocirea muzicii naţionale. Una din piesele repertoriului naţional este *Ciocârlia*.

[4] Elementele „orientalizante" nu erau neapărat prezente în repertoriul naţional, iar cele au existat - îndeosebi în cursul secolului al XIX-lea

https://biblioteca-digitala.ro

circulaţie pe întreg teritoriul ţării, este alcătuit din melodii de joc cu formă standardizată şi aspect concertant şi din cântări lirice astfel amenajate încât să se preteze unor execuţii mai mult sau mai puţin sentimentale. Acest repertoriu incorporează şi *doina* „naţională", creată prin stilizarea *doinei* din Muntenia – o provincie românească îndepărtată geografic şi cu muzică distinctă de cea a ţinutului Botoşani. *Doina evreiască* are la temelie chiar această *doină naţională*, fapt pe care structura sa muzicală îl indică fără nici un dubiu; ea nu decurge în nici un chip din *doina* ţărănească locală, absentă de cel puţin un secol din muzica Botoşaniului, şi nici din *doina* ţinutului apropiat al Bucovinei, sensibil diferită de aspect. Acesta este motivul pentru care rânduirea doinei evreieşti în repertoriul tranziţional nu ni se pare tocmai potrivită.

În corpusul nostru figurează prea puţine piese din categoria „naţională". Dar ne-au atras atenţia înregistrările de muzică *klezmer* pe care le-am parcurs în timpul documentării, înregistrări care conţineau cuprindeau surprinzător de multe piese cu acest apelativ (Hora naţională sau Sârba naţională) sau cunoscute în întreaga Românie ca fiind „naţionale": *Ciocârlia*, *România, România*, *Hora Bucovina*, romanţe şi cântări populare în mediul intelectualilor de ţară, piese de muzică uşoară cu trimite la o un sat bucolic şi la o mahala plină de farmec. Evreii au fost, într-adevăr, puternic ataşaţi de repertoriul naţional românesc[1]. După spusele subiecţilor noştri care au păstrat legătura cu cei emigraţi în Israel, ei cântă sau ascultă şi astăzi, la petrecerile lor, piesele naţionale româneşti cele mai cunoscute şi perene, aşa cum sunt – şi cum erau şi la mijlocul secolului trecut - *Ciocârlia*, *Periniţa*, *Sârba în căruţă*,

- s-au diluat în timp până aproape de dispariţie. E firesc: muzica naţională a avut şi are rolul de a-i solidariza pe cetăţenii României şi de a-i re-prezenta în lume; prin urmare ea s-a debarasat de „orientalisme" pe măsură ce ţara s-a europenizat sub toate aspectele.

[1] Prin acest ataşament, ei îşi exprimau simbolic dorinţa de a se solidariza cu întreaga naţiune română.

https://biblioteca-digitala.ro

Sârba pompierilor, Ţărăncuţă, ţărăncuţă, *Sanie cu zurgălăi*, *Cine-a pus cârciuma-n drum* etc.

*

* *

Pe parcursul lucrului la neobişnuitul nostru proiect „evreiesc" – care ne-a confruntat şi continuă să ne confrunte cu probleme neobişnuite –, am ajuns treptat la constatări pe care le vom expune mai jos (în câteva grupaje precedate de titluri), cu nădejdea că ele vor fi de folos şi altor etnomuzicologi care se ocupă de cazuri similare:

Contextualizarea muzicii grupului minoritar

Am realizat că nu puteam în nici un chip să cercetăm muzica evreilor fără a o situa în tabloul mai cuprinzător al tuturor muzicilor etnice din regiune, din câteva motive:

- ansamblurile de muzicieni populari profesionişti (rom. *taraf*, pl. *tarafuri*), cu o componenţă deseori mixtă, cântau în mod obişnuit pentru toate grupurile etnice, contribuind în acest fel la elaborarea şi remodelarea identităţii muzicale distincte a fiecăruia din ele, dar operând totodată şi transferuri de elemente şi melodii de la o muzică la alta şi creându-le o platformă stilistică şi de repertoriu comună. Exista de altfel o cantitate însemnată de melodii pe care muzicienii le executau, în stiluri uşor diferite[1], pentru mai multe sau chiar pentru toate grupurile etnice în prezenţă;

- existau evenimente muzicalizate - nunţi, baluri şi bâlciuri - la care participa, direct sau indirect, întreaga comunitate. Cu prilejul lor, toţi se puteau familiariza cu segmentele „publice" ale muzicii tuturor. Fapt care crea premisele unor interferenţe şi fuziuni pe care etnomuzicologul nu le poate trece cu vederea .

[1] Stilul de execuţie evreiesc era, după spusele a doi dintre muzicienii noştri, mai domol, mai „legănat"; dar în exemplul pe care ni l-a furnizat unul din ei, diferenţa este abia perceptibilă.

https://biblioteca-digitala.ro

În ţinutul Botoşani, apartenenţa muzicilor la aceeaşi arie culturală pare să fi fost un modelator stilistic mai puternic decât apartenenţa etnică a celor care le-au vehiculat[1].

Reconstituirea unei muzici sau reconstituirea imaginii ei?

În acest moment muzica evreilor este – aşa cum spuneam – practic absentă din regiune. În consecinţă noi nu puteam să o reconstituim întocmai aşa cum o înţelegeau şi produceau evreii înşişi, ci mai degrabă aşa cum o înţelegeau şi executau locuitorii non-evrei, cei pe care puteam conta efectiv în cercetările noastre. Drept consecinţă, imaginea muzicii evreieşti pe care aspiram să o elaborăm era mediată de „ceilalţi". Dar cum să interpretăm şi cum să transformăm în discurs reprezentarea unora asupra muzicii „celorlalţi"? Este oare acesta un demers etnomuzicologic posibil, justificat, productiv, important, cu sens? Şi – în altă ordine de idei - la ce niveluri ar trebui să căutăm legătura, sau poate ruptura, dintre muzica reconstituită şi reprezentarea „celorlalţi" despre ea?

Subiecţii, „adevărurile" lor şi metodologia interviurilor

În cursul interviurilor, subiecţii noştri au produs uneori aserţiuni disonante. Acest fapt ne-a determinat să-i privim cu mai multă atenţie. La început, am bănuit că unii din ei ar putea fi ignoranţi sau nesinceri. Treptat, am ajuns însă să înţelegem că aserţiunile pe care ni le livrau erau în majoritatea cazurilor competente şi sincere, dar depindeau de sisteme de evaluare care funcţionau doar în locurile lor de rezidenţă. Ne-am reamintit de experienţele similare pe care le-am avut în

[1] Ideea, care a fost avansată în ultimele decenii, sub forme diverse, de mulţi etnologi şi etnomuzicologi, nu o neagă radical pe cea care i se opune acordând o însemnătate decisivă apartenenţei etnice a muzicienilor, ci încearcă doar să-i diminueze ponderea.

https://biblioteca-digitala.ro

cercetarea muzicii romilor şi ne-am considerat îndreptăţiţi să socotim că, cel puţin în România (unde muzicile sunt foarte diferenţiate regional şi local), opiniile oamenilor legate de originea / apartenenţa unei muzici – în speţă „adevărurile" subiecţilor noştri privitoare la originea / apartenenţa unei muzici sau alteia – sunt aproape întotdeauna circumstanţiale, adică valabile într-un spaţiu şi într-o perioadă de timp limitate, în afara cărora ele pot fi inconsistente. Cu alte cuvinte: atunci când unul din subiecţii noştri susţine cu tărie că piesa muzicală X este evreiască, pentru că a auzit-o cântată la petrecerile evreieşti din târgul lui, trebuie să subînţelegem că această afirmaţie este probabil adevărată atunci când se referă la târgul în chestiune, dar poate fi falsă sau parţial falsă în altă localitate; iar atunci când doi subiecţi dau răspunsuri contradictorii la întrebările noastre, aceasta nu înseamnă că unul din ei este cu necesitate igorant sau mincinos, ci doar că trebuie să acordăm atenţie rezidenţei, vârstei şi priceperii, felului în care îşi formulează răspunsurile şi posibilelor motivaţii ascunse ale amândurora. În lumina acestei observaţii, ne-am remaniat uşor metodologia de anchetă. Am hotărât astfel că o bună modalitate de a aprecia dacă şi în ce măsură se poate conta pe afirmaţiile unui subiect este aceea de a prelungi conversaţia cu el, pentru a-i da răgazul să-şi etaleze amplitudinea competenţelor muzicale, credinţele, prejudecăţile, onestitatea etc. Luând în calcul toate aceste date, putem să preluăm mai prudent afirmaţiile cuiva cu o puternică aversiune faţă de romi, spre exemplu, care va nega din principiu orice similitudine dintre o muzica evreiască „co-teritorială" şi muzica lăutărească ţigănească; sau evităm să ne încredem fără rezerve într-un român care supra-evaluează influenţele româneşti asupra muzicii evreieşti, pentru că trăieşte cotidian într-o baie de muzică românească la care raportează, fatalmente, toate muzicile celorlalţi. În lumina aceleiaşi observaţii, am decis să păstrăm în corpus piesele invalidate de o parte din subiecţi: era posibil ca ele să fi fost realmente cântate pentru evrei într-o anumită localitate, chiar dacă acest fapt era ignorat de oamenii din alte localităţi.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe de altă parte, în anumite situaţii, „adevărurile" subiecţilor puteau fi ambigue, fără să fie neapărat nevrednice de încredere. De exemplu: am auzit deseori afirmaţii de genul: „melodia aceasta de joc se cânta pentru români, dar parcă mergea şi la evrei… chiar şi ucrainienii jucau după ea"…., cu referire la aceeaşi muzică de dans. În fond oamenii exprimau confuz ideea că piesa în chestiune are proprietăţi care o apropie simultan de mai multe muzici distincte, motiv pentru care ea se şi execută pentru grupuri etnice diferite. Am înţeles totodată că întrebarea pe care o puneam iniţial celor intervievaţi: "Este aceasta o piesă evreiască"? era total nepotrivită, pentru că îi forţa să dea un răspuns univoc – şi deci incorect din orice punct de vedere – într-o situaţie ambiguă în care ei ar fi preferat să se exprime cu o ambiguitate proporţională. Aşa că, curând după începerea anchetelor de teren, întrebarea noastră a devenit: „Aţi auzit această piesă cântată pentru evreii din târgul dumneavoastră?" Prin acest artificiu, am evitat să trasăm o linie de demarcaţie netă între o muzică „pur" evreiască şi ansamblul celorlalte muzici pe care evreii le comandau sau le ascultau cu plăcere în timpul petrecerile lor.

Muzica – reprezentare simbolică a raporturilor inter-etnice

În fine, am remarcat şi un alt fenomen, frapant prin claritatea sa. Spuneam că tarafurile (ansamblurile de muzicieni populari profesionişti) obişnuiau să asigure muzica pentru toate grupurile etnice din comunitatea lor şi din cele vecine. Totuşi fiecare dintre ele putea fi specializat într-o anumită muzică, executându-le pe celelalte cu o anumită aproximaţie stilistică. În localităţile în care am întreprins cercetări, toate grupurile – dar cu deosebire cel al evreilor – păreau să accepte cu bunăvoinţă chiar şi execuţiile mai stângace, care nu corespundeau întru totul aşteptărilor lor. N-am găsit decât o posibilă interpretare a acestui fapt: oamenii îşi menajau instinctiv bunele relaţii de convieţuire, între altele

https://biblioteca-digitala.ro

lăudându-i şi răsplătindu-i pe muzicienii de altă etnie, sau specializaţi în muzica altei etnii, chiar şi atunci când ei nu le dădeau deplină satisfacţie. Or în alte părţi ale României - spre exemplu în Transilvania - oamenii de rând din deceniile trecute erau foarte exigenţi cu stilul de execuţie şi cu repertoriul muzicienilor pe care îi angajau pentru petreceri: numeroase documente etnologice pomenesc chiar despre pedepsele severe (inclusiv corporale) pe care le impuneau muzicanţilor incapabili să-i mulţumească. Toleranţa explicită a botoşenenilor ne-a părut a fi o transpunere în plan muzical a relaţiilor lor interetnice amiabile; sau, schimbând unghiul, muzicile din ţinutul Botoşani par să fi funcţionat ca sisteme de reprezentare simbolică a raporturilor dintre grupurile etnice ce populau regiunea.

Ne-am încheiat ultima investigaţie de teren în ţinutul Botoşani în august 2006. În cursul ei am lărgit cercul subiecţilor, incluzând în el oameni mai tineri, care cunosc muzica evreilor doar din povestirile celorlalţi – ceea ce ne-a deschis un nou front de lucru. N-am avut încă răgazul să includem aici datele recoltate, şi cu atât mai puţin prelucrarea acestora. Dar am devenit conştienţi de deplasările de accent pe care le-a suportat cercetarea noastră de-a lungul timpului.

Azi suntem mai puţin interesaţi de descoperirea de melodii neştiute şi mai mult de descifrarea motivaţiilor şi a mecanismelor prin care evreii şi le-au însuşit sau, după caz, le-au perpetuat pe cele pe care le cunoaştem deja; ne preocupă mai puţin reconstituirea muzicii evreilor şi mai mult reconstituirea imaginii pe care celelalte grupuri etnice şi-au făcut-o în legătură cu muzica evreilor şi pe care au transmis-o generaţiilor următoare; acum suntem decişi să examinăm mai îndeaproape instrumentele metodologice ale „arheologiei muzicale” pe care o practicăm; şi suntem pregătiţi să ne aplecăm mai serios asupra subiectului, ca furnizor al unor informaţii pe care şi le construieşte dependent de apartenenţa etnică, locul de rezidenţă, ideile şi prejudecăţile care le orientează gândirea, datele vieţii personale etc.; în fine, suntem hotărâţi să abordăm două aspecte care nu intrau în preocupările noastre iniţiale: muzica evreilor ca sistem de

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentare simbolică a relaţiilor inter-etnice regionale; şi conexiunea dintre imaginea muzicii evreieşti şi imaginea evreului, aşa cum s-au conturat ele în conştiinţa celorlalţi locuitorilor ne-evrei ai ţinutului.

Bibliografie

Achim, Viorel, 1998. *Ţiganii în istoria Romaniei* Bucureşti: Editura Enciclopedică

Beregovski, M(oshe), 1962. *Evreiskie narodnîe pesni* [Jewish Popular Songs]. Moskva: Sovetskii kompozitor

Feldman, Walter Zev, 1996. "Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre"; *American Klezmer. Its roots and Offshoots*, Mark Slobin, ed., Berkely-Los Angeles-London: University of California Press: 84-124

Garfias, Robert,1981. "Survival of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca". *Yearbook for traditional Music* 13: 97-107

Bartz, F., Gregory, Timothy Cooley, eds., 1997. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York-Oxford: Oxford University Press

Oişteanu, Andrei, 2001. *Imaginea evreului în cultura românească* [The Image of the Jew in the Romanian Culture]. Bucureşti: Humanitas

Rădulescu, Speranţa, Florin Iordan, 2008. "A Minority in a Multi-Ethnic Context: The Jews of the Region of Botoşani and Their Party Music"; în vol. *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group „Music and Minorities" in Varna, Bulgaria 2006*, Institute for Art Studies: Bulgarian Academy of Sciences: 262-268

Stoljar, Zinovij, 2001. *Straniţî narodnia zametki*. Chişinău: Pontos

https://biblioteca-digitala.ro

Perspective spaţiale în gandirea muzicală. Un model planetar

Cătălin Creţu

1. Obiecte sonore[1]

Compozitorul Ştefan Niculescu defineşte obiectul sonor ca fiind "un fenomen acustic elementar cu care se operează în muzică: pot fi sunete propriu-zis muzicale, dar şi, de pildă, conglomerate de frecvenţe care să aibă o asemenea unitate încât conştiinţa auditivă să o poată recunoaşte ca atare; se includ aici şi obiectele sonore din muzicile electroacustice"[2]. Având de a face cu un fenomen fizic, acustic, se pune întrebarea: care sunt condiţiile limită ca el să existe (pentru percepţia urechii umane)? Pentru a răspunde, vom apela la caracteristicile sunetului. În urma cercetărilor au fost stabilite limitele până la care se poate merge cu parametrii sunetului pentru ca acesta să rămână în câmpul de audibilitate: frecvenţa – corespunzătoare înălţimii - (16 Hz-20000Hz), intensitatea – corespunzătoare tăriei – (0,2 dB – 120 dB), durata în timp (minimum 50 ms) în vreme ce timbrul poate varia între prezenţa unei simple frecvenţe (sunetul pur – sinus) şi cele mai complexe organizări posibile.

Având în vedere cele spuse mai sus, s-ar impune două observaţii. Prima este aceea că din infinitatea spaţiului acustic am decupat o zonă corespunzătoare câmpului de percepţie auditivă la care omul are acces prin simţuri, deci o zonă limitată. A doua observaţie se referă la proprietăţile care

[1] Părţi ale acestui studiu au fost elaborate în 2005, an în care am fost beneficiarul unei burse *Britannia NEC* la *Colegiul Noua Europă* şi apoi introduse în teza de doctorat

[2] NICULESCU, Ş., "O teorie a sintaxei muzicale", în *Muzica*, Nr.3, 1973

https://biblioteca-digitala.ro

caracterizează sunetele. Din definiţia timbrului (amestec de sunete parţiale armonice şi/sau inarmonice) remarcăm că el este definit cu ajutorul parametrului *frecvenţă*, pentru că sunetele parţiale nu sunt altceva decât frecvenţe având anumite intensităţi şi durate. Concluzionând, putem afirma că timbrul este o proprietate *calitativă* în timp ce ceilalţi parametrii (frecvenţa, intensitatea, timpul) sunt proprietăţi *cantitative*, indispensabile faptului sonor. De aceea şi terminologia de "calităţi ale sunetului" – intens utilizată – este poate improprie. Ar fi de preferat sintagme precum caracteristici sau proprietăţi *calitative* (timbrul) respectiv *cantitative* (frecvenţa, intensitatea, durata).

O altă problemă care interesează cercetarea noastră este variaţia în timp a caracteristicilor cantitative ale sunetului şi implicaţia ei în definirea şi clasificarea anumitor tipuri de obiecte sonore. Pentru claritatea expunerii, voi deposeda sunetele de învelişul lor spectral (timbral), luînd în considerare pentru început sunetele elementare – sunete sinus – ce nu există ca atare în natură, decât produse cu mijloace electronice. Voi numi *obiect sonor elementar* orice obiect sonor ce posedă o formă elementară de înveliş timbral. Evident, condiţia necesară ca acesta să existe pentru percepţia umană este ca el să depăşească pragurile minime mai sus arătate (16 Hz, 0.2 dB, 50 ms), desigur limitele acestea fiind pur teoretice, ele suportând mici abateri în funcţie de comportamentul urechii în raport cu diverse benzi de frecvenţă (conform diagramei de audibilitate Fletcher – Muson). Considerând intervalul de desfăşurare al evenimentului sonor Δt, vom încerca mai departe să construim o tipologie a obiectelor sonore pornind de la posibile cuantificări ale spaţiului sonor.

La nivelul caracteristicii *înălţime*, în urma analizei muzicilor de pretutindeni (cultă şi de sorginte populară), observăm preponderenţa organizării spaţiului sonor în unităţi discrete, cuantificabile, posibil de a fi cuprinse între parantezele unei mulţimi (game, moduri, serii). Uneori însă, în special în muzica secolului 20, observăm tendinţa de "umplere" a acestui gol căscat de emiterea a două sunete

https://biblioteca-digitala.ro

discrete de frecvenţe diferite, prin procedeul tehnic glissando. Iată deci două posibilităţi diferite de a emite sunete, două moduri diferite de a face muzică şi de a aborda continuumul frecvenţelor, implicit al înălţimilor cărora le corespund acestea şi totodată două tipuri de obiecte sonore: *obiect sonor elementar discret* şi *obiect sonor elementar continuu* (evident acelaşi sunet "dezvelit" de învelişul timbral).

La nivelul caracteristicii *tărie* lucrurile sunt oarecum similare. Există o mulţime posibilă de intensităţi discrete (ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff) precum şi intensităţi variabile continue: crescătoare (crescendo) şi descrescătoare (decrescendo). Acestei clasificări îi corespunde şi o nouă modalitate de denumire a unor obiecte sonore corespunzătoare: *obiecte sonore elementare de intensitate constantă* şi *obiecte sonore elementare de intensitate variabilă*.

Însumând cele două tipologii descrise mai sus (la nivelul înălţimii şi al tăriei) obţinem o rezultantă ce naşte patru tipuri de obiecte sonore elementare posibile: *obiect sonor elementar discret de intensitate constantă (de tip A), obiect sonor elementar discret de intensitate variabilă (de tip B), obiect sonor elementar continuu de intensitate constantă (de tip C) şi obiect sonor elementar continuu de intensitate variabilă (de tip D*). Aşadar aceste patru entităţi cu identitate fonică reprezintă cărămizile, atomii sau poate fractalii oricărui tip de fapt sonor.

Pornind de la cercetările matematicianului Joseph de Fourier care a reuşit să reprezinte funcţiile periodice prin serii de funcţii trigonometrice simple, putem, prin procedeu invers, să sintetizăm, pornind de la cele 4 tipuri de obiecte sus amintite, orice entitate acustică. Astfel, luînd în calcul şi caracteristica timbrală, vom găsi (în cazul tipurilor A şi B) la nivelul superior *obiectele sonore simple discrete*, care rezultă din multiplicarea pe verticala frecvenţei a aceluiaşi tip de obiect sonor elementar. Ca o consecinţă, denumirile acestora vor corespunde entităţilor primare: *obiecte sonore simple, discrete, de intensitate constantă* (de tip A), *obiecte sonore simple, discrete, de intensitate variabilă* (de tip B). Prin analogie vom denumi *obiecte sonore simple, continue, de*

https://biblioteca-digitala.ro

intensitate constantă (de tip C) şi *obiecte sonore simple, continue, de intensitate variabilă* (de tip D) multiplicarea la nivelul intensităţii a obiectelor elementare corespunzătoare tipurilor C şi D. La nivelul următor, cel al combinaţiilor mixte, vom avea de a face cu obiecte sonore complexe, o zonă unde pot coexista entităţi de tipuri diferite: de tip discret şi/sau continuu.

2. Spaţialităţi sonore

Spaţialitatea psiho-acustică

Aşa cum arătam mai sus, există două tipuri de entităţi elementare ce stau la baza oricărui fapt sonor: una discretă şi alta continuă. Acest tip de distincţie se regăşeşte şi la nivelul muzicilor de orice tip. Corespunzător, Stephen McAdams[1], studiind formarea imaginilor auditive (reprezentarea psihologică a entităţilor sonore), deosebeşte două tipuri de organizare sonoră. Prima - *organizarea secvenţială* – e văzută ca o succesiune coerentă de sunete de aceeaşi natură, în timp ce cea de a doua - *organizarea simultană* - are la bază fuziunea spectrală, capacitatea noastră de a aduna într-o (unitate de) imagine complexă fapte sonore ce se suprapun. Desigur, primei categorii îi putem asocia marea parte a muzicilor clasico - romantice, riguros construite din cărămizi tematice, în timp ce a doua categorie cuprinde în general muzicile procesuale, globaliste (texturiste), spectrale, electroacustice.

De remarcat că acelaşi tip de distincţie îl regăsim bine definit în creaţia compozitorului György Ligeti. Deşi acesta a abandonat repede creaţia muzicii electronice, două dintre lucrările de început aparţinând acestui gen constituie oarecum izvorul generator al creaţiei sale ulterioare, urmărind exact

[1] McADAMS, S., “The auditory image: a metaphor for musical and psychological research on auditory organization”, în *Cognitive Processes in Perception of Art*, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

cele două direcţii sus-amintite[1]. Prima – *Glissandi* – utilizând doar obiecte sonore de tip continuu, deschide drumul unor lucrări de tip static precum *Atmospheres*, *Volumina, Lux aeterna*, *Lontano*, *Ramifications*, în timp ce a doua – *Artikulation* – ce are la bază obiecte sonore discrete, prefigurează lucrări precum *Apparitions*, *Aventures*, *Nouvelles Aventures* sau *10 Stücke für Bläserquintett*. Evident, există şi alte lucrări la acest compozitor unde cele două tendinţe coexistă: *Requiem*, *Streichenquartett Nr. 2*, *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten*, etc.

Spaţialitatea sursei sonore

O descriere a acestui aspect o face Leigh Landy[2], analizând "paramentrul spaţiu" ca o permanentă emancipare a unei noi caracteristici a sunetului. Urmărind lucrurile din punct de vedere istoric, muzicologul observă că până în secolul 20 producţiile muzicale (atât cele laice cât şi cele religioase) se desfăşurau în general pe o scenă, în faţa unui public. Singurele excepţii erau cântatul responsorial şi orga, care produceau în biserici evenimente sonore "în spatele" auditorilor. Istoria secolului 20 ne prezintă o tendinţă permanentă de "spargere" a acest tip de spaţiu "clasic" atât prin ideile componistice cât şi prin evoluţia tehnologică.

Începând cu Edgard Varèse care în anii '30 indica în partitură modul în care instrumentiştii trebuiau să se aşeze pe scenă şi continuând cu Xenakis şi Stockhausen care plasau instrumentişti printre spectatori sau Cage care plasa muzicienii în afara sălii de concert, lucrurile au evoluat rapid odată cu apariţia difuzoarelor, radioului şi televiziunii. Merită amintit aici grandiosul spectacol multimedia realizat de Varèse cu lucrarea *Poème Electronique* în 1958 la pavilionul Philips de la expoziţia de la Bruxelles cu ajutorul unor ecrane şi 100 difuzoare. Acestea din urmă n-au fost folosite mai apoi doar ca

[1] vezi COJOCARU, D., *Creaţia lui György Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, Editura MediaMusica, Cluj – Napoca, 1999

[2] LANDY, L., *What's the Matter with Today's Experimental Music?*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1991

https://biblioteca-digitala.ro

surse sonore independente, ci, curând, au devenit acompaniatori pentru solişti (aşa zisele muzici "cu bandă", acompaniamente pregătite în studiouri de muzică şi riguros notate în partitură) sau chiar posibilităţi prin care instrumentiştii, prin procedee live electronics, erau acompaniaţi de propriile emisii sonore, preluate şi prelucrate în timp real cu echipamente electronice.

O altă tendinţă a fost aceea de deplasare a surselor sonore, respectiv instrumentele, instrumentiştii, formaţiile sau difuzoarele, în spaţii alternative, creând manifestări de tip performance, happening, fluxus, muzici ambientale, instalaţii, multimedia, având scopuri artistice sau socio-politice.

Un alt tip de spaţiu este şi cel casnic, unde fiecare dintre noi posedă un mic ansamblu de produs evenimente acustice, de la instrumente muzicale, la echipamente audio, radio, TV până la instalaţii electrocasnice, toate putând fi utilizate în secolul 21 ca obiecte producătoare de muzică sau zgomot. Trebuie menţionat în acest context şi "pseudo-spaţiul" creat de utilizarea walkman-ului, aparatul cu căşti pe care îl folosim de obicei în spaţiile publice, devenind astfel surzi la ceea ce se întâmplă în jurul nostru, fiind în schimb beneficiarii unui spaţiu "la purtător".

Desigur că există multiple interferenţe între sursele şi spaţiile sonore mai sus amintite. Unele pot reprezenta încercări artistice (sunete electronice emise prin difuzoare alături de instrumente tradiţionale, echipamente electrocasnice sau industriale bruind orchestra sau invers, ansambluri instrumentale cântând în hale de fabrici, etc.), altele adevărate agresiuni ale spaţiilor private sau publice (în special muzici de orice tip ascultate la intensităţi mari, antifonări proaste ale sălilor de concert, telefoane celulare ce sună în timpul concertelor).

Revenind la sursele tradiţionale de producere a sunetelor – instrumente muzicale, voce – putem consemna posibilităţi diverse de a "suna" muzica în spaţiu. Astfel, interpreţii pot fi aşezaţi pe scenă, organizaţi pe grupe de instrumente sau aleator, pot cânta stând între spectatori sau mişcându-se în jurul publicului, pot să practice cântarea

https://biblioteca-digitala.ro

antifonică sau dialogul de tip solist – ansamblu sau tutti - ripieni, definind tot atâtea spaţii posibile de producere a muzicii.

Pe de altă parte, muzicile electronice şi cele realizate cu ajutorul computerului au deschis drumul spre noi posibilităţi de spaţializare. În primul rând există multiple posibilităţi de emisie ale materialului muzical - sunete înregistrate, preînregistrate şi prelucrate sau produse pe cale electronică - care este transmis sursei sonore (difuzorul) prin modificarea unor parametrii de volum, panoramare, mişcare, filtre, reverberaţie, etc.. În al doilea rând, modul de aşezare al difuzoarelor şi algoritmul lor de funcţionare oferă nelimitate posibilităţi de spaţializare. Aş menţiona aici superbul pavilion realizat de România la Expoziţia de la Hanovra 2000 cu participarea compozitorului Călin Ioachimescu, care a mixat cântul câtorva sute de păsări, realizând apoi o instalaţie spaţială de 48 de difuzoare ce şi-a pus major amprenta asupra întregului concept.

Nu în ultimul rând trebuie precizat aici locul important al arhitecturii spaţiului unde manifestările muzicale au loc, ea putând fi un simplu martor al actului artistic sau, din ce în ce mai des, pretext pentru el.

Spaţialitatea partiturii

Există mai multe moduri de a aborda această sintagmă. Primul se referă la un tip de spaţialitate vizuală, a ochiului, izvorâtă din contactul direct cu partitura. Constatăm astfel repartizarea înălţimilor pe osatura portativelor (sus - jos), acompaniate de simboluri sugerînd intensitatea (aproape - departe). La nivelul parametrilor durată, ritm, alternanţă de valori ritmice – pauze, observăm posibile rarefieri sau aglomerări ale evenimentelor sonore pe unitatea de timp. Aici regăsim însă şi pericolul unei posibile confuzii la nivel vizual, întrucât o partitură scrisă rarefiat (cu excese de pauze) poate suna foarte aglomerat în tempouri rapide, reversul fiind de asemenea valabil, întrucât şi pauzele se dilată sau se comprimă proporţional cu descreşterea sau creşterea tempoului. De remarcat şi confuziile ce se fac, deseori, între

https://biblioteca-digitala.ro

aglomerările şi rarefierile de tip spaţial (ce ţin de repartizarea înălţimii) şi cele de tip temporal (ce ţin de durată). Tot la nivelul acestui câmp vizual al partiturii includem şi gruparea instrumentelor pe familii (în partiturile tradiţionale) sau pe grupe timbrale (ex. Lutoslawski).

Un alt palier al spaţialităţii muzicii scrise se referă la unitatea sa formală. Este desigur sarcina analistului să descompună lucrarea în subasamble structurale, indentificând importanţa fiecărui element în integralitatea angrenajului spaţial al formei.

Nu în ultimul rând trebuie amintită aici spaţialitatea virtuală aflată în partiturile conceptualiste de tip grafic, textual, formal sau schematic, sau cea cvasialeatorie din operele deschise.

Spaţialitatea audio - vizuală

Dacă luăm în calcul influenţele vizuale asupra compozitorilor putem vorbi şi despre o spaţialitate programatică, despre modul cum percepţii vizuale se regăsesc reprezentate în spaţialităţi acustice. Aş aminti aici cazul compozitorului György Ligeti care a intuit muzica sa de tip static - continuu contemplând desene ale lui Paul Klee care i-au sugerat – prin liniile ondulate - posibilitatea de a crea o muzică statică pe baza micropolifoniilor[1] (vezi fig. 2.1).

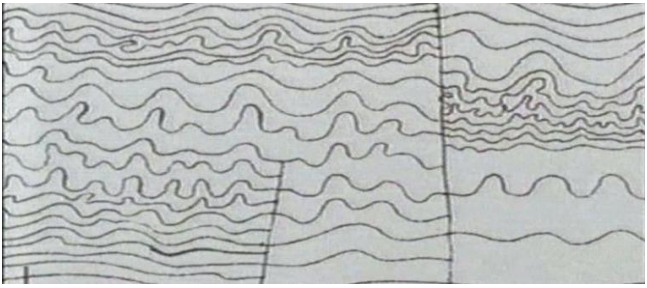


fig. 2.1

[1] Aşa cum povesteşte compozitorul în filmul documentar realizat de regizorul Michel Follin în anul 1993

https://biblioteca-digitala.ro

Şi reversul poate fi însă luat în considerare şi anume modul cum muzica influenţează sau se integrează în spaţiul artelor vizuale. După apariţia cinematografiei şi, mai ales a televiziunii, cultura imaginii pare chiar mai importantă decât cea a sunetului. Chiar dacă are un rol mai puţin important în acest context, muzica însoţeşte însă permanent diferitele forme de artă vizuală: teatrul, filmul, arta video, arta performance, dansul, etc..

Spaţialitatea electroacustică[1]

Vom prezenta în continuare aspecte ale spaţialităţii ce intervin în fenomenele sonore create pe cale electronică. Muzicile astfel construite, pornesc de la două moduri posibile de a produce obiecte sonore: artificial, cu ajutorul oscilatoarelor analogice sau digitale, şi prin înregistrarea unor sunete naturale cu ajutorul microfoanelor. Ambele tipuri se pretează la diverse transformări, procesări, spaţializări pe măsura strategiei compozitorului.

Unul din principalele aspecte relevat de mediile electronice este cel al posibilităţii creării de sunete noi, de emancipare a sonorităţilor prin câştigarea de noi dimensiuni spaţiale ale obiectelor sonore complexe. Acest fapt se realizează tehnic cu ajutorul unor procese de sinteză.

Cel mai simplu tip de sinteză este cea aditivă, prin care obiecte sonore complexe sunt create prin suprapunerea altor tipuri de obiecte, în general elementare sau simple. De exemplu, putem da dimensiuni noi zonei timbrale prin adăugarea peste un sunet fundamental de noi sunete parţiale armonice/inarmonice având diverse intensităţi. Opusă acestei tehnici este cea propusă de sinteza substractivă, cu ajutorul căreia sunete complexe sunt deconstruite şi analizate utilizând o serie de filtre ce extrag caracteristici ale semnalului sonor iniţial.

[1] vezi ROADS, C., *The Computer Music Tutorial*, The MIT Press, Massachusetts, 2000

https://biblioteca-digitala.ro

Alte tipuri de sinteză larg utilizate se referă la diverse posibilităţi ale frecvenţelor de a interacţiona şi de a fi "modulate" cu ajutorul unor procedee precum modulaţia în frecvenţă (FM), modulaţia în amplitudine (AM) sau ring-modulaţia (RM). Nu în ultimul rând, acest şir este completat de sinteza granulară, o tehnică ce are la bază natura corpusculară a obiectelor sonore. Toate procedeele mai sus menţionate stau la baza principalelor modalităţi de îmbogăţire a timbralităţii, fiind nelipsite din construcţia majorităţi sintetizatoarelor electronice.

La nivelul spaţialităţii electro-acustice propriu-zise, există două aspecte ce trebuie luate în seamă: unul fizic, ce ţine de poziţionarea surselor sonore (difuzoarelor), şi altul virtual ce se referă la posibilităţile de procesare ale semnalelor sonore, respectiv iluziile spaţiale pe care le pot provoca acestea. Dacă la primul aspect ne-am referit deja, ar mai fi totuşi de spus că în cazul utilizării unui sistem multicanal (având încorporat un număr mare de difuzoare), s-ar impune o rediscutare a teoriei categoriilor sintactice tradiţionale având în vedere faptul că muzicii îi mai este încorporată o caracteristică – spaţialitatea. Concret, dacă distribuim fiecare element al unei melodii simple câte unui difuzor diferit, avem îndoieli că ea va fi la fel reprezentată în conştiinţa noastră auditivă ca în cazul unei surse unice.

Referitor la spaţializarea virtuală, două aspecte prezintă interes: *reverberaţia* şi *panoramarea*. Reverberaţia este un fenomen natural ce se referă la amestecul dintre sunetele directe şi cele reflectate pe care urechea le percepe. Acest fenomen poate să apară atât la înregistrarea sunetelor, cât şi în cadrul procesării sau audiţiei. De aceea, trebuie să se acorde o mare importanţă atât acusticii sălii în care are loc captarea, cât şi tipului de microfon utilizat sau aşezării acestuia în raport cu sursa sonoră. Sunetul o dată imprimat, poate suferi modificări la nivelul reverberaţiei finale prin simularea producerii în diverse încăperi, cu ajutorul unor procesoare. În final, sala unde se desfăşoară audiţia, forma şi materialul suprafeţelor reflectorizante, aşezarea difuzoarelor, dau "forma finală" a reverberaţiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Panoramarea se referă la localizarea sunetului, la posibilităţile lui virtuale de a se mişca. Teoria localizării se referă la trei aspecte: azimutul (unghiul orizontal, mişcarea stânga-dreapta), zenitul (unghiul vertical, mişcarea sus-jos) şi efectul Doppler (mişcarea sursei sonore în raport cu receptorul). În timp ce simularea mişcării stânga - dreapta are în vedere defazajul temporal dintre momentele de receptare a sonorităţilor şi diferenţa de amplitudine a frecvenţelor înalte percepute de fiecare ureche în parte, mişcarea sus - jos are de a face cu modificarea învelişului spectral ce se produce în urma reflexiei unor frecvenţe la nivelul umărului sau capului. Efectul Doppler este însoţit de iluzia modificării intensităţii şi înălţimii sunetelor în cazul mişcării sursei sonore sau a receptorului. De remarcat în acest context experienţele lui Karlheinz Stockhausen în domeniul difuzoarelor "rotitoare".

Toate aceste "strategii" de spaţializare pot fi utilizate ca tehnici de sine stătătoare în studiouri de înregistrare sau în laboratoarele compozitorilor, dar pot fi şi încorporate unor strategii avansate de compoziţie implementate cu ajutorul unor limbaje de programare.

Putem lua în considerare şi existenţa unei spaţialităţi geografice ce se referă la apartenenţa locală sau universală a unei muzici, sau chiar a unei spaţialităţi funcţionale ce se referă la capacitatea muzicii de a avea un rol etic (teocentriste) sau estetic (antropocentriste)[1].

3. Un model planetar

Atunci când Mandelbrot a descoperit obiectele fractale, el a pornit de la studiul atent al universului fizic real şi de la o fină observaţie a relaţiei dintre figuri (idealizări matematice) şi obiecte (date ale realului)[2]. Concluzia a fost că dimensiunea matematică - ideală - nu se suprapune perfect peste cea fizică

[1] DĂNCEANU, L., *Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical)*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2003

[2] MANDELBROT, B., *Obiectele fractale*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998

https://biblioteca-digitala.ro

- reală - ea necesitând o serie de corecţii. Concret, pornind de la geometria elementară euclidiană, perspectiva asupra unui fir de păr poate avea dimensiune 0 (punct), dimensiune 1 (linie), dimensiune 2 (suprafaţă plană) sau dimensiune 3 (volum). Ceea ce deosebeşte de fapt rezultatele observaţiei este gradul de rezoluţie.

Acest tip de raţionament poate fi aplicat şi gândirii muzicale pentru a putea extrage câteva tipuri de perspective spaţiale - de raportare la sunet (obiectul muzical) - în muzica occidentală. Pentru claritate vom propune un model planetar, o analogie cu sistemul solar (vezi fig. 3.1).

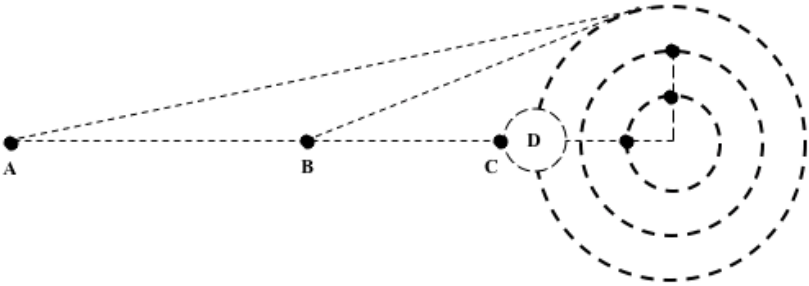


fig. 3.1

Dacă considerăm planetele (reprezentate prin punctele cu traiectorii circulare, punctate) ca fiind obiecte sonore ce se mişcă în jurul unui soare virtual, tradiţia muzicală occidentală (poziţionată în punctul B pe desen), aflată în vecinătatea sistemului solar, urmăreşte atât caracteristicile acestora (înălţime, durată, intensitate, timbru), cât mai ales succesiunea de stări descrise de traiectoriile lor melodice în intervalul de timp Δt (dimensiune 1 orizontală) sau simultaneitatea stărilor concretizată în intervale respectiv acorduri (dimensiune 1 verticală). Din compunerea celor două perspective sonore, întreaga tradiţie muzicală cultă şi-a alcătuit acel spaţiu vital bidimensional în care şi-a materializat capodoperele.

Pornind de la această plasare spaţială a muzicii culte, constatăm existenţa a două tendinţe contrare în secolul 20: una de *expansiune*, de explozie, de îndepărtare de datele sonore ale tradiţiei (poziţionare în punctul A pe desen), de

https://biblioteca-digitala.ro

considerare a obiectelor sonore ca entităţi anonime, punctiforme (dimensiune 0), părţi ale unei mase sonore, ale unui nor de sunete, ale unui spaţiu stelar, şi alta de *implozie*, de apropiere la limită de obiectul sonor (dimensiune 1), de atingere şi contemplare a suprafeţei lui (dimensiune 2, poziţionare în punctul C pe desen) sau chiar intrarea în interiorul lui, explorarea tridimensionalităţii lui spectrale (dimensiune3, poziţionare în punctul D pe desen).

Dacă Mandelbrot a descris universul fizic pornind de la obiecte fractale, iată – prin analogie – schiţat un punct de plecare pentru descrierea universului sonor prin *obiecte spectrale*.

Constatăm aşadar existenţa a trei zone spaţiale în sfera gândirii muzicale, trei perspective diferite de a privi şi aborda materialul muzical: o zonă a macrospaţialităţii (A), una a microspaţialităţii (C şi D) şi alta a tradiţiei, cuprinzând marea parte a capodoperelor clasico – romantice (B). Prima corespunde perspectivei telescopului, a doua microscopului şi ultima ochiului liber.

3.1 Macrospaţialitatea

În lumea macrospaţialităţii, obiectele sonore îşi pierd personalitatea, ele devin entităţi anonime ce participă la un fenomen sonor global. Nu mai prezintă aşa mare importanţă înălţimile lor, intervalele dintre ele sau duratele, ci poate doar componenţa lor spectrală şi efectul general, densitatea fenomenului, lăţimea lui şi registrul în care se produce[1]. Plasăm aici muzicile de textură şi cluster.

Dacă la începutul secolului 20 compozitori precum Charles Ives şi Henry Cowell utilizau sporadic clusterul, lucrurile au evoluat mult spre mijlocul anilor 50 când s-au scris lucrări – utilizând această tehnică - având la bază atât obiecte sonore de tip discret cât şi continuu, aparţinând atât zonelor

[1] vezi GIESELER, W., *Komposition im 20 Jahrhundert*, Moeck Verlag, Celle, 1975

https://biblioteca-digitala.ro

statice cât şi dinamice. Reprezentative în acest sens sunt câteva capodopere ale genului. În 1953, Iannis Xenakis realizează în *Metastasis* o textură uriaşă utilizând glissandi la corzi, aşadar obiecte sonore de tip C şi D, în timp ce Krzysztof Penderecki (în *Threnos*, 1961) şi György Ligeti (în *Atmospheres*, 1961) alcătuiesc clustere statice pe spaţii largi cu ajutorul obiectelor sonore de tip A şi B.

Aceştia, alături şi de Karlheinz Stockhausen au realizat şi lucrări de tip dinamic, cu efect mult mai violent, unde viteza de modificare a evenimentelor sonore creşte, dând iluzia unor mase, nori sau galaxii sonore, fapt ce poate fi remarcat de obicei şi la nivel vizual în partitură: *Gruppen* (pentru 3 orchestre) sau *Carre* (pentru 4 orchestre şi patru coruri) de Stockhausen, *Pithoprakta* de Xenakis, etc..

Ar mai fi de remarcat în acest context disponibilitatea acestor tipuri de organizări sonore *macrospaţiale* de a se "mişca"[1]. Aducem ca dovadă experimentele realizate de acelaşi Xenakis în anii 50 - 60. De la mişcarea timidă pe scenă a sonorităţilor în *Pithoprakta*, la rotirea instrumentelor de alamă în *Eonta* sau mişcarea în spirală a sunetelor emise de orchestra împrăştiată prin public în *Terretektorh* până la rotirea simultană în cercuri concentrice a sonorităţilor în *Persephassa* sau canoanele spaţiale în *Alax*, suntem surprinşi de potenţialul cinetic al acestui tip de fenomen spaţial pe care l-am numit *macrospaţial*.

Lucrarea *Lüneburg Etüde*[2] am realizat-o utilizând structuri de tip cluster şi texturi - corespunzatoare acestei zone a *macrospaţialităţii* – rezultate în urma unor suprapuneri de obiecte sonore complexe generate cu sintetizatorul analogic AKS Synthi produs de firma Rehberg (fig. 3.2), dotat cu un etaj de oscilatoare şi altul de comandă şi control, ce pot fi

[1] HARLEY, M., "Spatial Sound Movement in the Instrumental Music of Iannis Xenakis", în *Journal of New Music Research*, Nr.23, 1994

[2] lucrările proprii la care se face referire în acest studiu pot fi audiate integral la adresa: www.catalincretu.ro

https://biblioteca-digitala.ro

conectate prin cabluri a căror extremităţi sunt introduse în orificiile panoului matricial central.

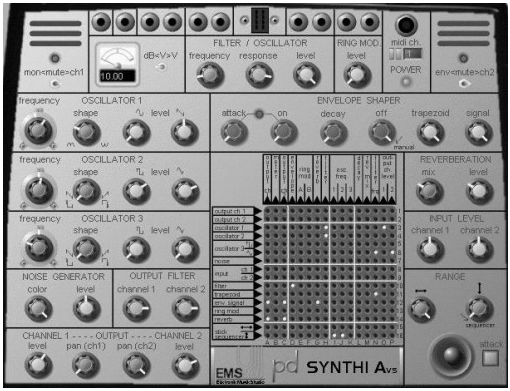


fig. 3.2

Ideea de la care am pornit în realizarea acestei compoziţii a fost utilizarea unor structuri bazate pe alăturarea şi suprapunerea unor linii (simbolozând sunete de durată lungă şi medie) şi puncte (sunete de durată scurtă). După ce am experimentat largile posibilităţi ale sintetizatorului, am înregistrat digital un număr mare de sunete produse cu ajutorul acestuia, apoi am reascultat întreg materialul alegând trei obiecte sonore complexe care stau la baza întregii lucrări, prelucrările ulterioare realizându-le cu ajutorul computerului, fără însă a “altera” prin procesări calitatea materialului înregistrat, utilizând aşadar exclusiv tehnici tipice magnetofonului: modificarea vitezei de citire a benzii, citirea recurentă a materialului înregistrat, mersul în buclă, diverse tăieturi.

Primul element este un obiect sonor continuu complex, un dublu glissando ornamentat ce se întinde pe întreg spectrul audibil şi având durata de aproape 9 secunde. Aşa cum se observă în fig. 3.3 – analiză şi reprezentare datorate programului *Spear* -, ambele glissando-uri, având înclinări diferite, pornesc din origine, primul ocupând tot spectrul audibil în timp ce al doilea se opreşte în jurul frecvenţei de 10000 Hz.

https://biblioteca-digitala.ro

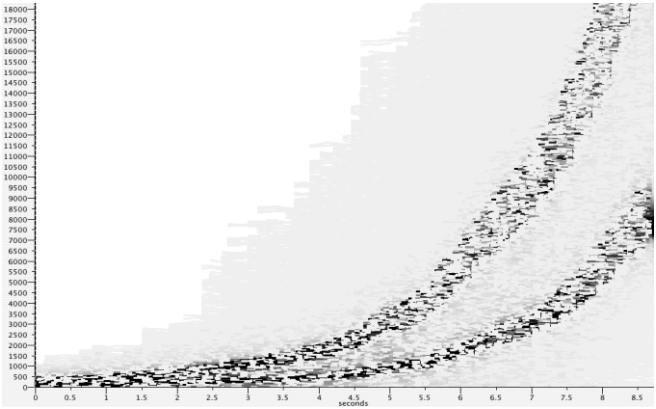


fig. 3.3

Complexitatea acestui prim obiect sonor utilizat poate fi remarcată în fig. 3.4 unde este prezentat un detaliu al reprezentarii din fig. 3.3, şi anume evoluţia sonoră din primele cinci secunde corespunzătoare bezii de frecvenţă dintre 0Hz şi 1000 Hz. Configuraţia liniilor ne dă detalii asupra evoluţiei şi transformării micro - elementelor spectrale în timp, atât sub aspectul frecvenţei (linii oblice înclinate corespunzătoare mersului ascendent sau descendent) cât şi cel al tăriei (nunaţa, culorii negru corespunzându-i maximul amplitudinii).

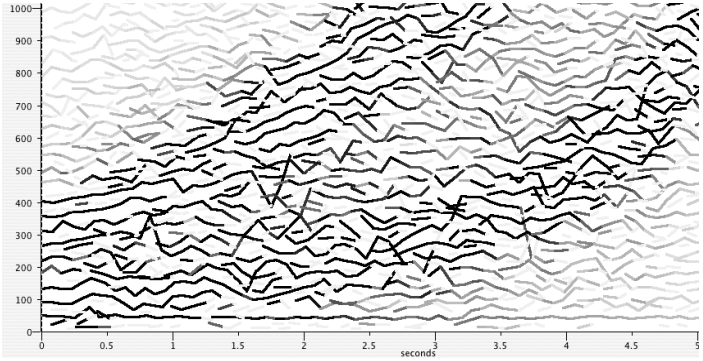


fig. 3.4

Celelalte două tipuri de obiecte sonore utilizate sunt discrete, complexe, ambele controlate şi comandate în timpul

https://biblioteca-digitala.ro

generării cu ajutorul compartimentului ADSR (Atack – Decay – Sustain – Release, respectiv atac – retragere - susţinere – destindere) aflat în partea de sus a sintetizatorului (vezi *envelope shaper* pe fig. 3.2). Primul tip de obiect sonor conţine un spectru alcătuit din frecvenţe armonice, în timp ce al doilea e realizat cu ajutorul generatorului de zgomot (*noise*).

La nivel formal (vezi fig. 3.5, realizată cu ajutorul programului *Audiosculpt*), *Lüneburg Etüde* prezintă două structuri - A şi B – urmate de revenirea sunetului generator al lucrării, obiectul sonor continuu complex prezentat în debutul analizei.

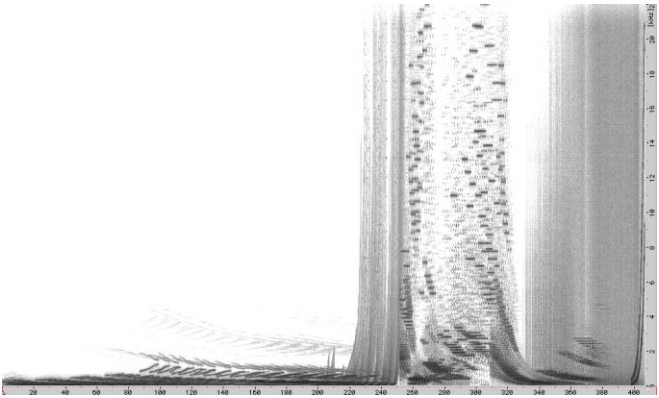


fig. 3.5

Structura A – ce durează 4 minute şi 12 secunde – e alcătuiată exclusiv cu ajutorul obiectului sonor continuu complex. Utilizând un sampler – cu ajutorul căruia am transpus fragmente din sunetul complex la diverse intervale de frecvenţă -, am realizat - în registrul grav - o textură ce pe măsura trecerii timpului devine tot mai acută şi mai densă.

La secunda 252 (vezi rigla orizontală de la baza fig. 3.5 unde este notat timpul în secunde) “explodează” structura B. După cum se observă în sonogramă, aceasta aduce cu sine obiecte sonore complexe discrete, întâi cu înălţimi determinate, după aceea inversarea lor (la secunda 275) şi apoi obiecte de alt tip – suprapuse peste primele - bazate pe zgomot (la secunda 330), ele coexistând până înspre final

https://biblioteca-digitala.ro

(secunda 380) când se transformă în zgomot continuu. Mersul descendent al diverselor zone de textură este evidenţiat pe desen. De asemenea, se poate remarca diferenţa de densitate spectrală dintre cele două fragmente ale celei de a doua structuri: primul – conţinând doar sunete cu înălţimi determinate – are reliefate punctele de maxim ale amplitudinii, în timp ce al doilea – amestec cu zgomote - conţine un amalgam omogen de frecvenţe, tipic pentru acest tip de fenomen sonor. La secunda 399 debutează sunetul concluziv, o rememorare esenţializată a structurii A.

3.2 Microspaţialitatea între minimalism şi spectralism

Schimbând instrumentele de lucru, înlocuind telescopul cu microscopul, compozitorul – exploratorul spaţialităţii obiectelor sonore – schimbă totodată perspectiva: macrospaţialităţii îi opune *microspaţialitatea* (reprezentată de zonele C şi D pe desenul din fig. 3.1). În acest context, muzica îmbracă un cu totul alt ethos.

Prima tendinţă pe acest tărâm a fost aceea de apropiere la limită de obiectul sonor, de atingere şi contemplare a lui. Constituind o zonă sensibilă, fragilă, aflată la graniţa dintre interioritatea sunetului şi exterioritatea lui utilizată ca entitate aparţinând unor construcţii de tip clasic, “aura” obiectelor sonore nu a fost intuită de mulţi compozitori. Cel care a abordat cu cel mai mare curaj această zonă a “nisipurilor mişcătoare sonore” (figurată C pe desen), producând o serie de capodopere de o originalitate conceptuală frapantă, a fost compozitorul Giacinto Scelsi, unul dintre “marii singuratici”, cum îl caracteriza compozitorul Anatol Vieru.

Accentul în muzica lui Scelsi este pus pe sunet ca entitate independentă, omogenitatea la nivelul discursului fiind realizată printr-un soi de gravitaţie microtonală, realizată aproape exclusiv prin intermediul obiectelor sonore de tip continuu. “Există aici de fapt o dublă mişcare, o dublă articulare: în jurul şi în interiorul sunetului; o pătrundere, dar şi

https://biblioteca-digitala.ro

o încercuire, o învăluire a sa; o permanentă oscilaţie şi unduirea unui continuum în care sunetele se repliază asupra lor însele. Nimic nu mai scapă în afară, în exterior; tensiunile se zămislesc nu prin explozie, ci prin implozie" [1].

Pornind de la această zonă de tangenţă a obiectului sonor - ca entitate de sine stătătoare – cu spaţiul în care se zămisleşte muzica, compozitori din a doua jumătate a secolului douăzeci au intuit două direcţii de posibilă evoluţie a gândirii muzicale. Prima (localizată în imediata apropiere a exteriorului punctului C pe desen) – care accentuează ideea individualităţii obiectelor sonore şi a potenţialului lor magic dobândit prin repetare şi modificări imperceptibile ale contextului în care vieţuiesc - a dat naştere *curentelor minimaliste*, în timp ce a doua (zona D pe desen) – ce şi-a îndreptat atenţia înspre explorarea interiorităţii obiectelor sonore - a dus la apariţia *spectralismului*.

3.2.1 Minimalismul spectral. *Metamorfozele Fratelui Iacob*

Pe la mijlocul anilor 60 a apărut în România un puternic şi original curent minimalist[2]. Istoria recentă consemnează în spaţiul românesc două moduri de abordare (cu ramificaţii specifice) ale acestui fenomen: *minimalismul repetitiv* (*folcloric* - Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Mihai Mitrea Celarianu – şi *arhetipal* - Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu) şi *minimalismul nonrepetitiv* (Lucian Meţianu, Adrian Iorgulescu).

Deşi există numeroase diferenţe între stilurile acestor compozitori, totuşi putem vorbi în ansamblu de o puternică culoare locală ce reiese din lucrările lor. Se observă caracteristici care dovedesc apartenenţa lor la o cultură comună, concretizate în primul rând prin nevoia de reîntoarcere la origini, la folclor, la arhetipuri, la rezonanţa

[1] FIRCA, Ş., "Giacinto Scelsi – fragmente dintr–un portret", în *Opus*, Nr.2, 1999

[2] Pentru detalii despre curentul minimalist românesc vezi teza de doctorat a autorului

https://biblioteca-digitala.ro

naturală a sunetului. Referitor la acest ultim aspect, indiferent de poziţia ocupată în clasificarea de mai sus, compozitorii au apelat deseori la utilizarea unui material sonor inspirat de configuraţia armonicelor superioare ale obiectelor sonore. Dacă la Mihai Moldovan constatăm utilizarea modurilor deduse din rezonanţa naturală a sunetelor, suprapuse de cele mai multe ori, alcătuind texturi aglomerate sau, mai rar, eterofonii precum şi clustere sau acorduri complexe, la Corneliu Dan Georgescu şi Octavian Nemescu organizarea materialului sonor are puternice conotaţii arhetipale şi prin apelul la armonicele superioare (sau multipli) ale sunetelor (armonii bazate pe suprapuneri de cvinte şi cvarte perfecte – intervale existente între armonicele 2 şi 3 sau 3 şi 4 – la Corneliu Dan Georgescu sau invocarea trisonului major – armonicele 4, 5 şi 6 – la Octavian Nemescu). De asemenea constatăm prezenţa bogată a aluziilor la folclor, la sunete de bucium sau moduri rezultate din cântul fluierelor, aspecte bazate tot pe rezonanţa naturală a sunetelor. Având în vedere toate aceste aspecte amintite mai sus, putem vorbi de un filon *minimalist spectral* ce străbate minimalismul românesc.

În lucrarea *Metamorfozele Fratelui Iacob*[1] pentru 8 violoncele – deşi am utilizat un material tematic restrâns, limitat la celebra temă din folclorul copiilor – am realizat transformări la nivel macrostructural prin procese la nivelul microstructurilor minimale, materializate doar în modificarea felului de emisie sonoră la instrument (modul de atac, locul atacului pe coardă, tipul de articulaţie).

Configuraţia melodică a temei este arcuită pe un mod acustic (vezi fig. 3.6), fiecare voce debutând pe o altă treaptă, în timp ce desfăşurarea macroformei subîntinde un spectru al sunetului *do* ale cărui armonice superioare evită dublarea la octavă, rezumându-se aşadar la cele impare: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15 (fig. 3.7).

[1] Vezi nota de subsol nr. 12

https://biblioteca-digitala.ro

fig. 3.6

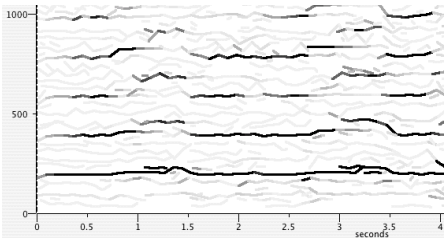
fig. 3.7

Metamorfozele sonore se desfăşoară pe mai multe planuri. În primul rând există o transformare la nivel macrostructural. Lucrarea debutează în registrul grav, cu tema tărăgănată într-o zonă telurică (do - arm. 1), şi urmează continuu un drum ascendent, un amalgam de certutudini şi nelinişti, aspiraţia spre transcendenţă fiind materializată în final prin prezentarea temei în registrul acut, pe cel mai înalt sunet armonic (si – arm.15), cu ajutorul flageoletelor.

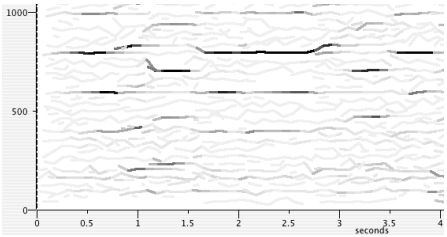
Metamorfozele la nivel microstructural pot fi urmărite din diverse perspective. Există în această lucrare 8 planuri corespunzătoare celor 8 instrumente (violoncelul 8 prezintă scordatură de terţă mare în jos la nivelul corzii grave ce devine astfel la bemol), fiecare debutând pe unul din cele 8 sunete armonice considerate şi transpunând cele 8 variante (moduri de existenţă) ale temei pe una din treptele modului acustic (ce conţine 8 sunete). Transformările au loc la nivel individual pentru fiecare din palierele mai sus amintite, în primul rând prin modificarea tipului de emisie sonoră prin diverse procedee: ordinario, sul ponticello, sul tasto, glissando, glissando cu arcuşul, tremolo, col legno battuto precum şi combinaţii dintre acestea. Prin continua transformare liniară a repetărilor temei pe diversele trepte utilizând astfel de procedee, rezultă o evoluţie continuă - în plan orizontal - concomitent cu o etajare polifonică - în plan vertical -, fapt ce generează structuri sonore complexe. În plan spectral au loc modificări ce pot fi observate în fig. 3.8 (realizată cu programul

https://biblioteca-digitala.ro

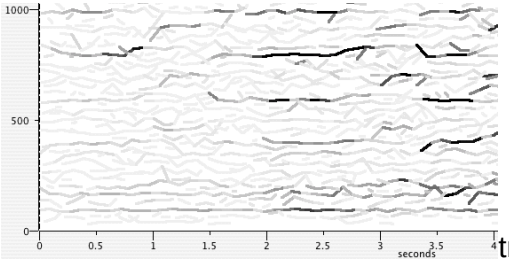
Spear), desen ce urmăreşte evoluţia capului tematic enunţat pe sunetul sol prin trei procedee: ordinario, sul ponticello şi tremolo sul ponticello. Se remarcă diminuarea amplitudinilor frecvenţelor joase la procedeele ponticello (pentru o mai bună observare am ales o rezoluţie de 1000 Hz).



ord.



sul pont.



trem. sul pont.

fig. 3.8

La nivel ritmic se remarcă o diminuare la jumătate a valorilor unor voci însoţitoare, raportate la valorile impuse de tema prezentată iniţial în registrul grav (şi care sunt preluate în enunţurile tematice ale celei de a patra voci – ce debutează pe armonicul 9 – şi ale primei voci, corespunzătoare armonicului 15). Macrometamorfoza este însoţită şi de defazaje ritmico-

https://biblioteca-digitala.ro

melodice ce încep odată cu indicaţia *individual tempo* (pătrimea = 60 ± 5), indicaţie ce lasă interpreţilor libertatea de a-şi alege - printr-un aleatorism subtil controlat – nivelul de desincronizare în raport cu ansamblul. În planul dinamicii, prin acumulări treptate, discursul muzical evoluează pornind de la enunţurile liniştite, în piano, înspre afirmaţiile concluzive, sigure, în forte (col legno battuto sau flageolete). Atmosfera finală e accentuată şi de "spargerea" dură a temei (vlc. 2, 3 şi 5), o descompunere a eului ce precede asceza (flageolete – vlc.1), precum şi de contrastul dintre cele două paliere antinomice care coexistă.

Consemnăm şi existenţa unei ierarhii la nivel modal/spectral referitoare la poziţionarea (rangul) vocilor în spectru. Aceasta este accentuată şi de modul de enunţ al temei: descendent (mi – armonic 5 şi si bemol – armonic 7) şi ascendent (celelalte). Deşi avem de a face cu 8 instrumente şi tot atâtea voci, respectiv, sunete armonice, din raţiuni instrumentale, nu întotdeauna ierarhia ansamblului coincide cu cea reală, spectrală, pe care am considerat-o ca fiind esenţială în analiza de mai sus.

3.2.2 Spectralismul minimal. *Spektrenspiel*

În anii 60 a apărut în România un puternic şi original curent spectralist[1]. În timp ce spectralismul francez (anii '70) este unul structuralist, naturalist, post – impresionist, a cărui idee centrală este de a transcende limitele compoziţiei parametrice şi a aboli distincţia dintre caracteristicile sunetelor, transformând discursul muzical într-un continuum de obiecte sonore complexe, abordarea compozitorilor români este una filosofică, arhetipal – recuperatorie, bazată pe rezonanţa naturală a sunetelor.

Există trei mari perioade în istoria recentă a spectralismului românesc: *direcţia fundamentalist – isonică* (Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Costin Cazaban), *direcţia*

[1] pentru detalii despre curentul spectralist românesc vezi teza de doctorat a autorului

https://biblioteca-digitala.ro

spectralist – empirică (Horaţiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu) şi *direcţia de sinteză* (Călin Ioachimescu, Fred Popovici).

Deşi influenţat în a treia perioadă de ideile spectralismului francez – la rândul său influenţat de ideile primelor două -, spectralismul românesc rămâne în ansamblul său o orientare puternică şi originală. Dacă în prima sa fază abordarea compozitorilor români este una filosofică, arhetipal – recuperatorie, materializată din punct de vedere tehnic prin modelarea componentelor rezonanţei naturale aparţinând unui singur sunet fundamental, compozitorii celei de a doua direcţii insistă preponderent pe exploatarea prin experiment a modelului dedus din organizarea spectrală a instrumentelor aparţinând familiei corzilor, aşadar patru spectre corespunzătoare celor patru corzi. Şi în direcţia de sinteză se poate observa preferinţa pentru utilizarea unui număr restrâns de sunete fundamentale ale căror spectre sunt apoi modelate în procesele componistice.

Având în vedere aceste aspecte, şi făcând o analogie cu observaţia din capitolul anterior conform căreia există un filon minimalist spectral în muzica românească, putem vorbi şi de un curent *spectralist minimal* românesc.

În această lumină poate fi aşezată şi lucrarea *Spektrenspiel*[1] pentru ansamblu instrumental, comandă a fundaţiei *Siemens* pentru Ansamblul de muzică nouă *Profil* .

La baza lucrării stau două principii: *spectrul sonor* (ca generator al materialului muzical) şi *şirul lui Fibonacci* (ca organizator spaţial şi temporal). Sunt folosite spectrele sonore ale fundamentalelor DO (16,5Hz), SOL#↑ (26,71Hz), FA (43,25 Hz) şi DO# (70,02Hz), ale căror armonice 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 (elemente ale şirului Fibonacci) sunt comune, ele formând un acord – axă în jurul căruia gravitează permanent spectrele "jucăuşe" (vezi tabelul din fig. 3.9 în care sunt puse în evidenţă – pe diagonală – echivalenţele, cu mici diferenţe imperceptibile pentru urechea umană, dintre armonicele de rang fibonaccian aparţinând frecvenţelor fundamentale considerate). În plus,

[1] vezi nota de subsol nr. 12

https://biblioteca-digitala.ro

fiecăreia dintre cele patru entităţi i-am ataşat o caracteristică proprie: DO (sunete lungi în crescendo), SOL#↑ (sunete lungi *fp*), FA (melodia), DO# (eterofonia). Aceste calităţi ajută la formarea, rând pe rând, a unor formanţi a căror viaţă interioară (sincronizată/desincronizată) pendulează permanent între static şi dinamic. Calculul înălţimilor s-a făcut în funcţie de frecvenţe şi aproximate apoi la sfertul de ton cel mai apropiat corespunzător sistemului temperat.

rm.1(Hz)	rm.5(Hz)	rm.8(Hz)	rm.13(Hz)	rm.21(Hz)	rm.34(Hz)	rm.55(Hz)	rm.89(Hz)
o=16,5	i=82,5	o=132	ab↑=214,5	a=346,5	o#=561	a↑=907,5	a#↓=1468,5
ol#↑=26,4	o=132	ab=211,2	a↓=343,2	o#=554	a↑=897,6	a#↓=1452	e=2349,6
a↓=42,9	ab=214,5	a↓=343,2	o#=557,7	a↑=900,9	a#↓=1458,6	e=2359,5	ib=3818,1
o#=69,3	a=346,5	o#=554,4	a↑=900,9	a#↓=1455,3	e=2356,2	ib=3811,5	ol=6167,7

fig. 3.9

Secţiunea expozitivă a lucrării (măs.1-22) prezintă, divers orchestrate, caracterele celor patru spectre mai sus menţionate, prin descrierea zonei formantice ale fiecăruia în porţiunea cuprinsă între armonicele 21 şi 34: DO (sunete lungi în crescendo, măs.1-22), SOL#↑ (sunete lungi *fp*, măs.14-22), FA (melodia, măs.18-22), DO# (eterofonia, măs.20-22). Elementele fibonacciene sunt utilizate şi la nivel ritmic. Astfel, luând ca element de referinţă şaisprezecimea (valoarea unu), atât valorile de note cât şi duratele pauzelor reprezintă multiplii de rang fibonaccian (vezi măsurile 13-16 cântate de oboi prezentate în fig. 3.10).

fig. 3.10

https://biblioteca-digitala.ro

Alte aspecte ilustrative pentru acest tip de organizare sunt şi figurile de mai jos extrase din partitura generală: suprapunere de valori 1/2/3 şaisprezecimi la corzi în măsurile 20 – 23 (fig. 3.11) sau omofoniile cu succesiuni de 1/1/2/3/5/8 şaisprezecimi la alamă în măsurile 23-26 (fig. 3.12).

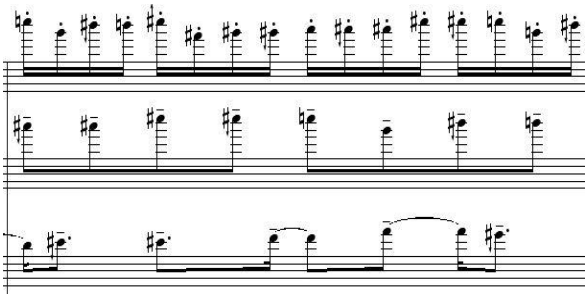


fig. 3.11

fig. 3.12

Un ultim aspect care trebuie semnalat este prezenţa în cadrul melodiei a unei tehnici ce va avea un rol important pe întreg parcursul lucrării – un fel de cromatism întors spectral -, aşa cum se poate observa în desfăşurarea melodică din debutul măsurii 17, unde există o succesiune a armonicelor 22 – 24 – 23 – 25 aparţinând spectrului FA (vezi fig. 3.13).

fig. 3.13

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura 23 (element fibonaccian) aduce cu sine, pe lângă schimbarea tempoului (pătrimea 68), începutul secţiunii dezvoltătoare. Înainte de debutul zonei spectrale DO, clarinetul îmbogăţeşte zonele formantice anteexpuse, fiind susţinut de omofoniile pe armonice pare şi placate de acordul – axă fibonaccian. Armonia-timbru largă a spectrului de DO se conturează cu ajutorul figurilor descensio ale instrumentelor ce cântă în registrul înalt şi jocul armonic fluid al celor grave. Liniştirea discursului în registrul mediu – cu aportul poliritmiilor şi a cromatismelor spectrale întoarse începând cu măs. 38 - este pretext pentru o nouă izbucnire a spectrului – frate SOL#↑. Aici remarcăm un dialog între pulsaţiile repetate izoritmic în registrul grav şi ţipetele eterofonice din cel acut. Existenţa iluzorie a acestei efemeride sonore (doar 6 măsuri) este întreruptă brusc de apariţia violentă a figurii descendente de patru sunete cântată la alamă pe spectrul lui FA, totul peste pânza fragilă a unei armonii dedusă din altă speculaţie fibonaccianâ şi peste care se aude solo-ul de trompetă venind din aceeaşi lume spectrală.

Pauza generală de la măsura 61 are un puternic aspect psihologic, ea pregătind o surpriză: încarnarea spectrului de DO# extins pe întreg ambitusul posibil al ansamblului. Eterofonia din registrul acut – urme înalte ale acordurilor generatoare ale alamei –, realizată tot cu ajutorul unor melodii ce au la bază cromatisme spectrale (vezi sonograma din fig. 3.14 ce conţine reprezentarea măsurilor 62 – 65, observându-se clar atacurile în fortepiano ale suflătorilor de alamă dar şi liniile şerpuite ce compun eterofonia), se transformă brusc (la măs. 70) în joc de microclustere ce se extind spaţial şi se pulverizează temporal (vezi reprezentarea din fig. 3.15 ce surprinde rarefierea spectrală şi temporală). Ambele sonograme au fost realizate cu programul *Audiosculpt*.

Măsura 79 aduce discursul muzical într-o nouă ipostază sintactică: omofonia izoritmică, aplicată unui ritm de sorginte fibonaccianâ. Accelerarea ritmică se face concomitent cu extinderea spaţială a spectrului de SOL#↑. Tabelul din fig. 3.16 surpride evoluţia armonică între măsurile 79 şi 89,

https://biblioteca-digitala.ro

urmărind traseul ierarhiei spectrale corespunzătoare fiecărui instrument între limita superioară stabilită de flaut - ce intonează mereu armonicul 34 - şi contrabas - ce parcurge o traiectorie descendentă între armonicele 18 şi 4.

fig. 3.14

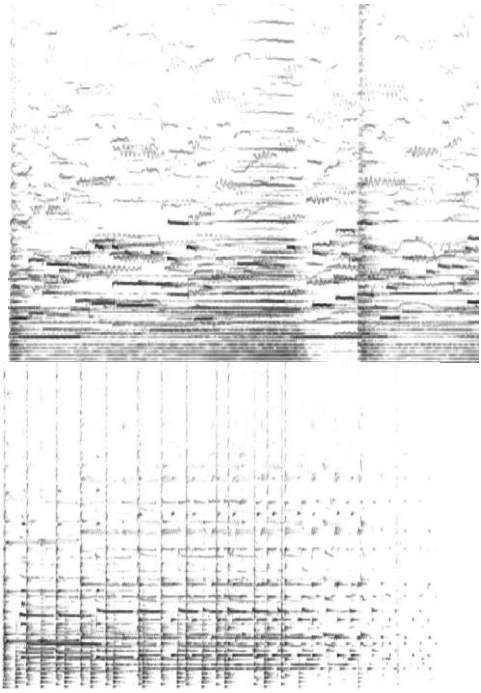


fig. 3.15

l.1	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
l.	2	2	2	2	1	2	1	2	2	9	2	1	1
l.2	0	0	9	9	9	0	8	9	7	7	7	8	6
l.	8	7	7	6	6	5	5	4	5	5	5	3	3
la.	6	5	4	4	3	3	2	2	3	0	0	0	8
b.	4	3	2	1	1	1	9	9	8	8	8	7	5

https://biblioteca-digitala.ro

lc.	2	0	9	8	8	6	6	4	6	6	3	2	0
ag.	0	8	7	6	5	4	3	2	4	1	1		
b.	8	6	4	3	3	2	0						

fig. 3.16

Măsura 91 aduce cu sine debutul celei de a treia secţiuni. Peste pedala de DO – provenită din spectrul mamă – se suprapun, rând pe rând, replici ale fundamentalelor şi caracterelor celorlalte spectre la instrumentele de alamă. Repetării identice de trei ori a acestei structuri i se opune acordul – axă în trei ipostaze diferite: armonie ţinută (măs. 97), armonie atacată *fp* crescendo (măs.103) şi omofonie placată şi accelerată grefată pe proporţii fibonacciene (măs. 108).

Finalul aduce o împăcare, o coexistenţă paşnică a tuturor spectrelor, prin glissado pe armonicele corzilor libere acordate (prin scordatura realizată la măsura 92) pe cele patru frecvenţe fundamentale iniţiale (vezi fig. 3.17).

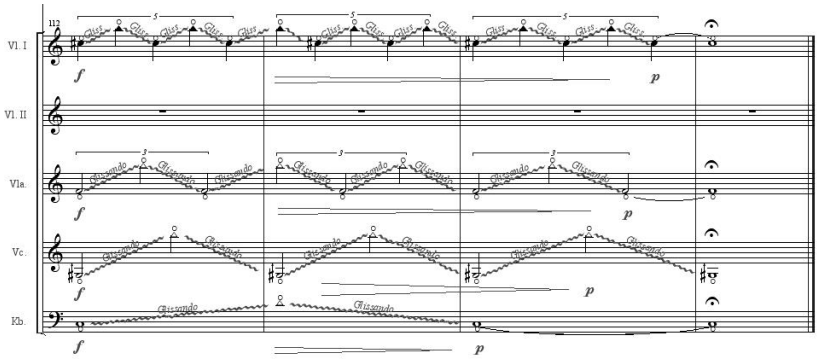


fig. 3.17

3.3 Spaţialitatea tradiţională. Implicaţii ale caracteristicilor obiectelor sonore în construcţia melodică

Situată simbolic în punctul B în cadrul modelului nostru planetar (vezi fig. 3.1), spaţialitatea tradiţională, clasică,

https://biblioteca-digitala.ro

pendulează permanent între cele două ipostaze (macro- şi microspaţialitate), făcând un comerţ continuu de idei şi tehnici cu acestea. Totuşi, această zonă rămâne una sobră, ancorată adânc în tradiţie, spaţiu al unor desfăşurări coerente ale obiectelor sonore.

Muzica aflată în acest perimetru îşi datorează existenţa organizării pe baza categoriilor sintactice (melodia, omofonia, polifonia, eterofonia) competent descrise şi utilizate în propria creaţie de compozitorul Ştefan Niculescu[1]. Pornind de la ipoteza pe care o enunţasem iniţial conform căreia întreaga muzică cultă se bazează pe existenţa a două tipuri de obiecte sonore elementare (discrete şi continue) şi luând în considerare caracteristicile lor cantitative şi calitative, vom prezenta în continuare câteva consideraţii asupra implicaţiilor acestora în construcţia melodică, considerând melodia - prin analogie - un fel de *obiect sintactic elementar*.

Melodia este o succesiune de obiecte sonore discrete de acelaşi tip (elementar, simplu sau complex) în timp. Acestea sunt purtătoarele celor patru caracteristici indispensabile faptului sonor, în acest context diferite însă ca importanţă. Astfel, înălţimea şi durata pot fi considerate proprietăţi principale ale obiectelor sonore, în timp ce intensitatea şi timbrul sunt secundare. Concret, având de a face cu o melodie simplă, banală, dacă ea e interpretată mai tare sau mai încet (intensităţi diferite) sau pe alte instrumente şi în alte registre (timbruri diferite), melodia îşi păstrează oarecum profilul, personalitatea, în timp ce dacă îi schimbăm o singură înălţime sau durată, ea se modifică ireversibil. Să urmărim în continuare *condiţiile de existenţă ale melodiei* pornind de la caracteristicile obiectelor sonore.

Dacă luăm în considerare parametrul *înălţime* putem observa, urmărind tradiţia muzicală, că o melodie naturală, coerentă, e alcătuită din alternări de mersuri treptate şi salturi mici, în general consonante, totul desfăşurându-se între

[1] NICULESCU, Ş., "O teorie a sintaxei muzicale", în *Muzica*, Nr.3, 1973

https://biblioteca-digitala.ro

graniţele unui ambitus nu foarte larg. În cazul unor salturi pe intervale disonante, se preferă o rezolvare melodică prin mers treptat, contrar lui. Nu întâmplător acestea sunt regulile generale, fireşti, pe baza cărora s-a conturat muzica celei mai importante perioade din istoria muzicii vocale culte – Renaşterea. Mai târziu, mai ales datorită dezvoltării muzicii instrumentale, lucrurile se complică la nivelul construcţiei melodice, în special datorită emancipării saltului. Două aspecte interesante ale acestuia le întâlnim în muzica barocă. Primul se referă la "dislocarea octavei", adică ruperea bruscă – din considerente estetice sau instrumentale - a unui parcurs melodic treptat şi mutarea lui la octava superioară sau inferioară, rezultând o falie la nivelul continuităţii, "mascată" însă de percepţia noastră, aptă să "niveleze" senzaţia de octavă. Un alt aspect se referă la polifonia latentă, acel procedeu tehnic prin care se sugerează existenţa a două sau mai multe voci în registre diferite, melodia alternând permanent între mai multe ipostaze.

Amintim în acest context două episoade. Primul se referă la un coleg dirijor, care percepea salturile melodice mari ca pe o modificare bruscă de timbru. Astfel rămânea coerenţa virtuală a melodiei în registrul iniţial, saltul apărând în conştiinţa lui ca un fel de "accident timbral". Al doilea aspect se referă la un experiment efectuat cu câteva grupe de studenţi la seminarul de istoria muzicii. Am interpretat la pian tema melodică ce stă la baza părţii finale a Simfoniei a noua de Beethoven, însă dislocată pe întreaga claviatură a pianului, cu salturi mari şi foarte mari (4 – 5 octave). Abia după a treia interpretare câţiva au recunoscut tema. Dacă pe spaţii mici ale frecvenţei (1 – 2 octave) conştiinţa noastră auditivă poate anihila uşor senzaţia de octavă, iată că pe întinderi largi această capacitate de "comprimare spaţială" are de suferit.

Cu totul altfel stau lucrurile însă în cazul muzicii atonale şi seriale, unde succesiunile de obiecte sonore sunt voit accidentate şi disonante, conştiinţa melodică fiind pusă la grea încercare. De aceea, pentru a structura cumva aceste tipuri de organizări muzicale, deseori punctualiste, auzul

https://biblioteca-digitala.ro

nostru va încerca să descopere mici posibile tronsoane sau latenţe melodice, sau - mai degrabă - succesiuni intervalice.

Introducând şi parametrul *timbru*, ar mai fi ceva de spus în acest context, anume că aşa numita *Klangfarbenmelodie* nu este o melodie în sensul considerat anterior, ci o simplă succesiune de obiecte sonore simple discrete, dar nu de acelaşi tip, având fiecare un alt înveliş spectral. În cel mai bun caz o putem considera o altă formă de existenţă, o îmbogăţire sau ornamentare timbrală a unei melodii sau serii preexistente.

Parafrazând ceea ce am spus mai sus, nu vom avea melodii propriu – zise nici atunci când succesiunile obiectelor sonore vor cuprinde *intensităţi* contrastante, mereu schimbate. Eventual, când lucrurile nu sunt foarte complicate, vom avea de a face cu coexistenţa, întrepătrunderea unor fluxuri melodice de intensităţi constante, un fel de "latenţă melodică" la nivelul intensităţii.

Parametrul *durată* îşi joacă şi el rolul în zămislirile melodice. Dacă pragul minim de existenţă în conştiinţa auditivă a obiectului sonor îl cunoaştem (50 ms), valoarea maximă a duratei lui pentru a mai putea participa la o alcătuire melodică coerentă, recognoscibilă, e relativă, depinzand de context. Acelaşi lucru se petrece şi la nivelul tempoului unde o mişcare prea rapidă poate "ucide" melodia, în timp ce una exagerat de lentă scoate melodia în afara timpului conştiinţei.

Un element de o importanţă covârşitoare, deseori ignorat de analizele muzicale, ce ţine tot de parametrul *timp,* este pauza. Fiind atât de important, poate fi considerat – alături de cel discret şi cel continuu – al treilea tip de obiect sonor elementar şi anume *obiectul sonor elementar nul* (vid) sau non – obiectul sonor, având în muzică un rol esenţial, cel puţin tot atât de important precum primele două.

Pe de altă parte e greu să spunem că avem de a face cu melodii în cazul succesiunii de obiecte sonore *continue* de orice tip. Mai degrabă e vorba de un fenomen sonor "tărăgănat" căruia îi percepem eventual momentele de schimbare a sensului – vârfurile unui contur în zig – zag.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă melodia este rezultatul succesiunii obiectelor sonore, omofonia reprezintă convieţuirea lor, simultaneitatea lor. Considerăm că aceste două categorii sintactice – rezultante ale orizontalităţii temporale şi verticalităţii spaţiale – sunt cele mai importante în construcţiile sonore de orice tip, celelalte două, eterofonia şi polifonia, fiind un soi de "zone intermediare" pe drumul emancipării melodiei înspre cucerirea unei dimensiuni verticale. Putem vorbi chiar de un *model evoluţionist* la nivelul categoriilor sintactice. Astfel, melodia – organism arhetipal unicelular, devine pluricelular în cadrul eterofoniei, face saltul genetic spre polifonia "vertebrată", în timp ce omofonia participă la naşterea speciei umane în toată splendoarea sa.

Înveştmântări sintactice ale unor configuraţii melodice apar sub diverse forme în lucrarea *Antiphonia*[1] pentru şase trompete (două grupuri de câte trei trompete, dispuse antifonic). Materialul muzical este alcătuit pe baza succesiunilor de terţe (terţă mică/terţă mare, vezi fig. 3.18) şi suma lor (cvinta perfectă – două terţe, septima mare sau mică – trei terţe), respectiv răsturnări ale acestor intervale. Şi la nivel ritmic cifra trei are un aport substanţial, valorile de note şi pauze fiind alcătuite preponderent din multipli ai valorii de bază (optimea), uneori prelungite cu o unitate pentru a însoţi atacul vreunei voci solitare.

fig. 3.18

Prima secţiune – expozitivă – a lucrării (măs. 1 – 22) urmăreşte transformarea unor entităţi sonore de dimensiuni reduse, materializări melodice ale succesiunilor de terţe dislocate pe mai multe paliere, dintr-o stare de agregare sonoră în alta, respectiv din starea de melodie în cea

[1] vezi nota de subsol nr. 12

https://biblioteca-digitala.ro

omofonie. Acest fapt se datorează sincronizării treptate a elementelor ce iniţial au fost defazate, întâi între entităţile instrumentale ale aceleiaşi grupe antifonice (tp. 1, 2, 3/ tp. 4, 5, 6 – măs. 13), apoi integral, aparenta reconciliere antifonică de la măs. 22 - urmarea unei polemici aprinse începută la măs. 15 - reprezentând şi primul moment cadenţial al lucrării. Etapele acestui traseu pot fi urmărite în fig. 3.19.

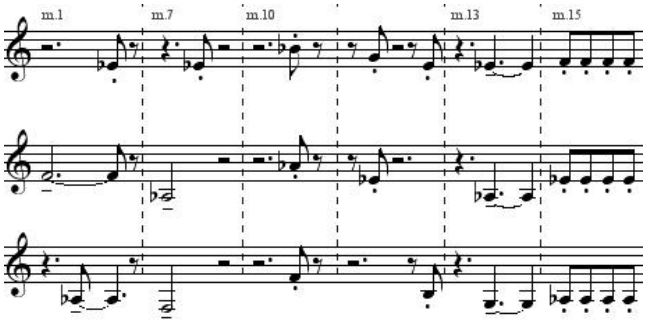


fig. 3.19

Dialogul antifonic continuă în secţiunea următoare (măs.22 – 43) pe alte coordonate, mersul descendent al vocilor, ulterior secvenţat ascendent, conducând discursul muzical spre un nou conflict al temperamentelor (măs. 29), materializat prin opoziţia dintre ostinato – ul accentuat, repetat la intervale de 15 optimi, declamat de primul grup de trompete şi pulsaţia izoritmică de optime desfăşurată în crescendo pe un spaţiu larg (măs. 29 – 43) de către al doilea grup. Acompaniată de colegii de partidă (tp.2 şi tp.3) ce realizează o microtextură, trompeta 1 ironizează – prin intonarea unei muzici de circ (măs. 43 – 65) - incapacitatea de dialog a partenerilor (tp.4, tp.5 şi tp.6), cu care mai încearcă între timp o reconciliere, eşuată însă (măs. 54 – 58).

La măsura 64, liderii celor două grupuri se îngână reciproc, parodiind debutul *Simfoniei a treia* de Brahms, al cărei material tematic se bazează tot pe succesiunea de terţe. Finalul acestei noi încercări de conversaţie ia aspecte dramatice, măsura 73 consemnând punctul culminant al

https://biblioteca-digitala.ro

lucrării unde toţi actorii îşi declară prin ţipăt (un acord cluster în registrul acut) incapacitatea de a dialoga.

Structura următoare (măs. 75 – 93) reprezintă o fază a deznădejdii marcată de mers descendent şi defazaje, atât între cele două entităţi antifonice, cât şi între membrii fiecărei grupe în parte, o resemnare generală finalizată pe o pedală în registrul cel mai grav al trompetei, o pseudo - conciliere abisală.

Citatul din muzica lui Charles Ives (măs. 94) pregăteşte explozia finală, grotescă, un dialog al surzilor. Discursului conservator al celui de-al doilea grup de trompete (cu surdină) i se opune o polifonie de muzici pe măsura personalităţii şi temperamentului fiecărui membru al primului grup: dialogul latent brahmsian (tp. 3), muzica de circ (tp. 2 cu surdină wah - wah) şi soloul de jazz (tp. 1 mută în tp. picc.). Incompatibilitatea stilistică, timbrală şi armonică a acestor muzici, este încă o dată sporită de decalajul metric existent între temele melodice ale primului grup, dar şi între cele două entităţi care participă la acest “dialog” antifonic imposibil, un război al mentalităţilor degenerat într-un turn Babel sonor.

https://biblioteca-digitala.ro

LOGICA LUMILOR POSIBILE (VII)
– studiu de caz –

Nicolae Brânduş

Un program „Vagues" ar putea fi înfăţişat sub două aspecte: la nivelul structurii şi cel al lecturii.

Modelul acestuia l-am schiţat în *Logica lumilor posibile VI* (vezi Revista Muzica 2/2010). Metafora mării (astfel văzută în *Scrisoarea I* de M. Eminescu) o regăsim şi în reflecţii mai recente cu accepţiuni în domeniul muzical abordat conform unor teorii privind experimentul ştiinţific şi artistic.[1] Avem de-a face cu o viziune interdisciplinară legată de procesul comunicării studiat sub ambele aspecte – ştiinţific şi artistic – şi anume sub forma unor mobile dinamice în interdependenţă.

În *Logica lumilor posibile VI* m-am referit la procesul lecturii operei muzicale, la creativitatea interpretului în performanţă. Este un aspect al desfăşurării procesului de formare în timp al operei muzicale asupra căruia voi reveni ulterior.

În ceea ce priveşte aspectul fenomenologic al formării discursului muzical, am enunţat în *Logica lumilor posibile II*[2] parametrii ce compun obiectul sonor-muzical, în număr de şase spaţii acustice, în care se „toarnă" experienţa muzicală. Aceasta în intenţia de a o defini sub aspect logico-simbolic pornind de la relevanţa intuitivă (psiho-acustică) a fiecărui punct (valoare scalată) în structura spaţială a fiecărui parametru. După cum afirmam, modelul expus urma să fie apt a explicita toate interacţiunile posibile între cei şase parametri, într-un flux general controlat al schimbărilor interne, aşa cum

[1] Vezi Nicolae Brânduş, *Experimentul şi muzica* (Revista *Muzica,* Nr. 1/1990, pp. 52-57).
[2] Vezi Revista *Muzica* Nr. 2/2009, pp. 85-88.

https://biblioteca-digitala.ro

se petrec în discursul muzical ca rezultat al unei acţiuni componistice volitive, urmând a fi înţeleasă, descrisă sistematic şi aplicată.

Sub acest aspect şi numai astfel se va putea afirma că, la nivelul structurii operei muzicale (text explicitat ca atare şi închis între cele două coperţi), un discurs muzical va putea fi prefigurat corect, fără ambiguităţi la acest nivel (nu luăm aici în consideraţie gradele de libertate din procesul lecturii şi invenţia în interpretare de care ne vom ocupa separat, adâncind cele deja expuse în materialele anterior publicate în Revista Muzica).

Privit astfel discursul muzical, ca o întrepătrundere dinamică, integrată a tuturor valorilor spaţiale, vom putea descrie şi recompune pas cu pas întreg fluxul desfăşurării acestuia conform datelor sale fenomenologice. Remarcăm că o schimbare de stare în ordinea spaţială a unor parametri implică în mod necesar anumite schimbări de stare într-altele. Reamintim totodată că schimbările de stare – trecerea de la o valoare scalată la alta într-un spaţiu acustic – se pot produce continuu sau discontinuu (prin „salt"). Considerând domeniul muzical ca o întrepătrundere dinamică a următorilor parametri:

{L, D, IT, T, TB, I}

Vom avea:

n puncte (localizări în spaţiul real al surselor)

2 valori densitate (prezenţă-absenţă a surselor în discursul muzical)

8 valori convenţionale de intensitate a prezenţei sonore a surselor în discursul muzical (pp-fff)

45 valori metrice (viteze de succesiune a valorile-unităţi elementare de acţiune pe secvenţe ale discursului muzical)

> Notă: spaţiul convenţional al vitezelor de succesiune a unităţilor elementare de acţiune porneşte de la 1/12 sec., considerată unitatea maximă de viteză (umană standard) a atacurilor elementare şi până la dublul acesteia, definindu-se ca o clasă de resturi modulo 45.

https://biblioteca-digitala.ro

40 tipologii timbrale (puncte-valori în spaţiul convenţional TB – vezi Interferenţe pp. 89-94 şi Anexe 1, 2, 3, 4, p. 149 ş.c.l.)

97 diviziuni-puncte-valori înălţime la interval de semiton temperat în spaţiul frecvenţelor audibile (7 octave)

Cam acesta ar fi cadrul fenomenologic în care se petrece experienţa muzicală. Observăm că voinţa componistică are o arie extrem de vastă în care îşi poate afirma virtutea organizatoare creatoare şi anume într-un univers structurat după criterii de naturalitate (necesitate existenţială) şi libertate (formativă).

Descrierea nu se opreşte aici. Legat de schimbările de stare ale sistemului, trecerea de la o valoare spaţială la alta se petrece, după cum menţionam, continuu şi discontinuu. Ambele tipuri de transformări se regăsesc în toate spaţiile acustice înfăţişate mai sus, ceea ce apare ca o similaritate de structură a tuturora. Acţiunea muzicală formativă se petrece într-un univers omogen, în integralitate şi componente. Domeniul ne apare vast, complex, dar totodată coerent şi analizabil: pasibil a fi definit şi descris în totalitatea resorturilor sale funcţionale.

Este mai mult decât evident că modelul logico-simbolic al acestui domeniu necesită instituirea unui instrument analitic dezvoltat şi un mod anume de gândire formativă cu acces în această ordine de lucruri.

Va trebui stabilită o listă de relaţii de necesitate între schimbările de stare dintre fiecare spaţiu acustic şi celelalte. Altfel spus, odată afirmată voinţa componistică privind o modificare de stare într-un anume spaţiu acustic, ea atrage după sine modificări necesare în celelalte: fie de tip unicat, fie instituind anumite alternative, provenite din structura psiho-fizică a întregului sistem – să-i zicem, natural. Ca atare, domeniul muzical devine inteligibil, explicabil şi apt a fi studiat sistematic. Aceasta într-o anume comparaţie cu metafora mării (a valului). Modul de a fi al materiei şi mişcării în evoluţia unui val este neanalizabil. Este vorba de un fenomen global care se petrece pur şi simplu. Elementele componente ale apei şi mişcării (formei valului) nu pot fi inventariate şi catalogate şi

https://biblioteca-digitala.ro

nici relaţiile ce se stabilesc în interiorul mişcării (ondulatorii) între structurile (elementele) componente. Nu avem (poate încă) nici un instrument adecvat de analiză (fizică-logică-matematică) a acestui fenomen spre a-l descrie, studia, măsura şi, ca atare, explica.

Citez din Cartea tibetană a vieţii şi a morţii (vezi *Logica lumilor posibile VI* [1]): „Văzut într-un sens, [un val] pare să aibă o identitate distinctivă: un început şi un sfârşit (…). Văzut în alt sens, acesta nu există cu adevărat, fiind doar un mod de comportare al apei (…)." Şi mai departe: „Nimic nu are o existenţă inerentă, de sine stătătoare (…) şi această absenţă a unei existenţe independente o numim «vid»".

Sau, altfel zis, acolo unde se opreşte capacitatea tehnică ştiinţifică de eşantionare a componentelor şi a comportamentului materiei, din care să rezulte descrierea unui fenomen, avem de-a face cu „starea" de vid (existenţial). Iluminiştii de la vremea lor afirmau că Dumnezeu este refugiul ignoranţei … Astăzi poate numai fizica subatomică instituie un nou tip de cunoaştere şi o nouă logică epistemologică care poate transcende mentalitatea ştiinţifică newtoniană (care încă mai acţionează în anumite discipline – mai ales umaniste, evident…). Odată ce obiectul este înlocuit cu probabilitatea existenţei, apariţiei sale, o radicală răsturnare de înţelegere (ştiinţifică) a lumii devine productivă.

Ar rezulta din aceasta că viziunea extrem-orientală a problemei a fost studiată şi rezolvată cu mijloacele şi tehnicile de investigare ale ştiinţei (occidentale)? Nu! Credem că pur şi simplu problema a fost strămutată la alt nivel de cunoaştere (a realităţii fizice) şi a rămas, ca atare, neschimbată; citeşte: eterna rezistenţă a Realităţii la tot ceea ce reprezintă experienţele, descrierile, formalizările matematice etc. Basarab Nicolescu afirmă[2]: „Realul înseamnă ceea ce este, în timp ce Realitatea este legată de rezistenţa în experienţa noastră umană. Realul este, prin definiţie, ascuns pentru totdeauna, în timp ce Realitatea este accesibilă cunoaşterii

[1] Vezi Revista *Muzica* Nr. 2/2010.
[2] *Noi, particula şi lumea*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002, p. 102.

https://biblioteca-digitala.ro

noastre." Fără a trece direct la probleme de fond privind logica terţului inclus[1], am putea observa totuşi o tulburătoare similaritate între acest tip de abordare a Realităţii cu interioritatea (persoanei) în actul comunicării artistice. Altfel zis, abordând în rostire (rostuire) această problemă fundamentală a cunoaşterii (realităţii) din vidul existenţial în „iluzia" (creatoare) a sensului. Chestiunea, evident, se pune în termenii Nivelurilor de Realitate, din punctul de vedere al încărcăturii interioare a actului comunicării. Aş cita din nou: „(…) evenimentele nu se desfăşoară în timp ci desfăşoară un timp"[2]. Este poate ceea ce numeam cândva timp dens, noţiune direct şi intim, funcţional, legată de practica interpretării artistice (muzicale, în speţă).[3] Interpretarea artistică apare astfel ca un domeniu tipic al transdisciplinarităţii, sens în care aş cita şi: „(…) cuvântul este locul de întâlnire între continuu şi discontinuu, între viu şi gânditor, între actualizare şi potenţializare, omogenitate şi eterogenitate (…)". Şi „unitatea triadică a lumii trebuie să fie prezentă în noul limbaj care va uni cunoaşterea şi fiinţa"[4](s.n.). Logica lumilor posibile prezintă şi va urma să prezinte o serie de modele de performanţă artistică: muzicală şi nu numai (dar oricum suntem încă la preliminarii).

Modelul „Vagues" l-am prezentat şi descris în pp. 98-125 şi 134-138 din cartea *Interferenţe*. L-am aplicat în lucrarea cu acelaşi nume din anul 1972, editată la Editura Muzicală şi notată în sistemul semiografic tradiţional (pe portativul cu 5 linii şi 4 spaţii). Trimit cititorul la carte, partitură şi înregistrare. Este o muzică experimentală, în care am urmărit strict desfăşurarea acţiunii performative pe un tablou explicitat al corespondenţelor spaţiale dintre parametrii sonori, urmărind creşterea progresivă a valorii integrate a transformărilor produse în sistem (în timp, de la începutul la sfârşitul piesei). Transformări calculate conform distanţelor spaţiale, scalate în

[1] Ibidem, p. 182.
[2] Ibidem, p. 208.
[3] Vezi Nicolae Brânduş, *Interferenţe*, pp. 26-28.
[4] Vezi Basarab Nicolescu, ibidem, pp. 182-203.

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare coordonate a fenomenului sonor astfel definit, de la un pas la altul al sistemului în evoluţie. Problema pusă în studiu urma să desluşească relaţia dintre valoarea generală a transformărilor din sistemul acustic dat şi pregnanţa intuitivă a acestora (modul în care evoluţia discursului muzical validează intenţia logică prin „plasticitatea" percepţiei sonore). Adică valabilitatea ordinii date în fenomenul concret muzical.

S-a constatat că între structura formativă a discursului şi realitatea sonoră generată nu s-a realizat o corespondenţă care să verifice intuitiv „intenţia componistică". De aici s-ar fi putut studia pe mai departe modalităţi diverse de ameliorare a principiilor formative ale sistemului dat în vederea realizării scopului urmărit. (Ca şi în jocul de şah, este de preferat unui joc fără scop, un joc cu un scop fie prost, fie prost definit). În diferite feluri se poate concepe aspectul teleologic al unui joc muzical (operă muzicală). Nu mi-am propus să continui experimentul „Vagues" ca atare. Este bine totuşi ca auditorul acestui discurs muzical să ştie despre ce este vorba, spre a nu de confunda această lucrare cu vreo „piesulică" oarecare (să-i zicem „artistică monodimensională"). Ceea ce s-a urmărit concret în acest demers a fost elaborarea unei partituri muzicale răspunzând unei inserţii a voinţei componistice în totalitatea parametrilor ce compun obiectul muzical sub aspectul structurii sale fenomenologice. Adică, o manifestare coerentă exhaustivă a alegerii – a opţiunii decizionale libere cu acţiune în fiecare dintre resorturile formative ale discursului muzical.

Din punctul de vedere al lecturii (aspectului semiografic al textului muzical, astfel întocmit), partitura muzicală este de tipul tradiţional şi se referă la un timp densitatea 1 (vezi p. 28 – Interferenţe), „puterea 1 grad 1"; ceea ce priveşte aşa-zisa muzică „naturală", notată în grafie convenţională.

Ce am putea concluziona din prezentarea modelului „Vagues"?

În primul rând, ambivalenţa modelului care se referă concomitent la întocmirea unui discurs muzical, determinat exhaustiv în componentele sale fenomenologice, şi la un sens multidisciplinar conferit formării şi evoluţiei sale conform unor

https://biblioteca-digitala.ro

criterii declarate. Ca atare, performanţa se constituie ca o ipoteză de lucru, ca un experiment (artistic-ştiinţific) cu rezultate consemnabile. Este evident că terenul unei astfel de practici la nivel conceptual este deschis şi apt a produce rezultate într-o multitudine de cercetări interdisciplinare. Este vorba despre o anume interioritate conceptuală a sistemului de producţie al operei muzicale sub aspectul fenomenologiei sunetului, circumscrisă gradului şi puterii respective (1) ale sistemului semiografic corespondent. Aplicaţia unei idei formative în acest domeniu nu are tangenţă cu creativitatea în invenţie, cu interioritatea caracteristică altor Lumi posibile, creatoare de operă muzicală, corespunzând divers şi diferit activităţii performative a interpretului (puteri libere).

Vom continua să studiem aceste aspecte în intervenţiile ulterioare.

Summary

In this text the following topics are discussed:

- The artistic-scientific experiment so as interdependent dynamic mobiles.
- The metaphor of the sea and of the wave.
- The musical discourse as an integrated interpenetration of the spatial values and the componistic determination acting in an universe structured on criteria of naturality (existential necessity) and free (forming) decisions.
- The musical action occurs in a homogeneous universe in integrality and components.
- The (musical) events are not displayed in time but display a time.
- The approach through to the logic of the terzium quid included, to the interiority of the performer involved in the act of the artistic communication; the creative illusion of sense raising from the vacuum.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Dan Voiculescu la 70 de ani, aniversat în absenţă

FANTASIA E FUGA SULLE PEDALE PER ORGANO DE DAN VOICULESCU, O SINTEZĂ A ELEMENTELOR BAROCE ŞI MODERNE

Bianca Ţiplea Temeş

Purtând pe manuscris menţiunea "iulie 2009", *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo*[1] condensează în paginile sale trăsăturile muzicale cele mai pregnante ale stilului compozitorului Dan Voiculescu şi deţine, totodată, o semnificaţie deosebită; privită din perspectiva temporală recurentă, ea devine metafora unui sigiliu al întregii sale creaţii componistice, un concentrat al artei unui autor situat în mod constant la interfaţa conceptuală dintre polifonia Barocului şi armonia modernă. Profund ancorat în această fertilă sinteză, Dan Voiculescu a ocolit inovaţia gratuită, experimentul de paradă, preferând să îşi exprime individualitatea creatoare în parametrii unei tradiţii la care adera atât în ipostaza sa de creator, cât şi ca dascăl.

Înscrisă în catalogul cronologic al creaţiei lui Dan Voiculescu printre ultimele titluri finalizate, *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo* impune o citire analitică simultană, prin grila Barocului şi a modernităţii. Această citire bivalentă atestă însă o trăsătură pregnantă a profilului artistic al autorului: înclinaţia spre discursul de esenţă polifonică. Format

[1] Lucrare finalizată de către autor, rămasă în manuscris şi obţinută prin amabilitatea organistului clujean Erich Türk.

https://biblioteca-digitala.ro

la clasa de compoziţie a maestrului Sigismund Toduţă, Dan Voiculescu şi-a setat de la început mecanismul de creaţie pe baza unei ordini geometrice a gândirii muzicale. Din anul 1963, a predat contrapunct la Academia de Muzică „Gh. Dima" din Cluj, fapt ce va adăuga un plus de rigoare actului său creator. Preocupările pedagogice îl menţin, aşadar, într-un permanent contact cu discursul de natură contrapunctică, iar cursurile elaborate de către muzician pentru studenţii clujeni în anii '70, '80 (*Antologie corală Renascentistă*[1], *Polifonia Barocului în lucrările lui J.S. Bach*[2] (volumele I, II), *Antologie Palestrina*[3]*, Fuga în creaţia lui J.S. Bach*[4]) nu fac decât să îl adâncească pe autor spre zona unei discipline a demersului creator, în care regula este asimilată ca factor constitutiv al creativităţii.

Doctoratul susţinut la Cluj în 1983, sub îndrumarea aceluiaşi maestru - Sigismund Toduţă, a amplificat, concentric, orientarea conceptuală de până atunci a lui Dan Voiculescu. Abordând o temă ce reunea, într-o armonioasă sinteză de înaltă ţinută ştiinţifică, preocupările sale didactice cu cele componistice, tema *Aspecte ale polifoniei secolului XX*[5] i-a servit muzicianului drept mijloc ideal de investigare a modernităţii prin filtrul tehnicilor contrapunctice.

Toate aceste apropieri teoretice şi analitice au reverberat determinist de-a lungul deceniilor, influenţând creaţia autorului, recunoscută ca fiind intens calibrată după datele unui limbaj muzical în care polifonia a reprezentat un element-cheie al ţesăturii muzicale.

Lucrările corale, câteva titluri orchestrale, dar mai cu seamă piesele pentru pian se transformă în argumente convingătoare ce vin să susţină ideea afinităţii autorului pentru

[1] Ed. Conservatorului "Gh. Dima", Cluj, 1972.
[2] Ed. Conservatorului "Gh. Dima", Cluj, 1975 (vol.I), 1995 (vol.II).
[3] Ed. Conservatorului "Gh. Dima", Cluj, 1986.
[4] Ed. Conservatorului "Gh. Dima", Cluj, 1986 şi Ed. Muzicală, Bucureşti, 2000.
[5] Lucrare tipărită de către autor sub titlul *Polifonia secolului XX*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

discursul stratificat polifonic. Includem, într-o enumerare selectivă, câteva piese din cele trei volume ale ciclului *Carte fără sfârşit*[1], semnalăm tehnicile imitative promovate în numeroase coruri sau în *Suita din Codex Caioni* pentru orchestră de coarde şi, ca un concentrat de măiestrie componistică, reliefăm întreg ciclul de piese pentru pian solo *Canonica*[2]*.* Această colecţie, tipărită în anul 2005, marchează o culminaţie a artei contrapunctice aplicate, căci autorul a epuizat un număr însemnat din posibilităţile de operare cu substanţa muzicală, prospectând, cu rigoare matematică, zonele hibride de întâlnire dintre tehnica de canon cu elemente de contrapunct dublu, bas continuu, *stretto* etc. Dan Voiculescu a inclus în cuprinsul acestui ciclu 24 de piese ce anunţă prin titlul lor maniera de lucru aleasă şi surprind prin neobosita căutare a unor ingenioase îmbinări: *Canon cu recurenţe mari şi mici*, *Canon stretto la sextă (cu o voce adăugată)*, *Canon cu axă de simetrie – în contrapunct dublu recurent*, *Canon la cvintă micşorată, pe bas continuu*, *Canon liber – în ecou, la diferite intervale*, *Canon dublu – în oglindă*, *Canon cu variaţiuni*, *Canon polimetric, la decimă*, ca să ne rezumăm doar la câteva dintre ele.

Intersecţia Baroc – modernism este uşor detectabilă şi în *Toccatele* pentru pian, scrise începând cu anul 1989, unele interpretate chiar de către compozitor în primă audiţie absolută, în cadrul Festivalului "Toamna Muzicală Clujeană" (ediţiile 1989, 1993). Din acest unghi, al sintezei unor date aparent divergente, lucrările sale impun o dublă

[1] Volumul I: *Dintr-o carte veche*, *Căpriţa (canon)*, *Citire*. Volumul II: *Mică invenţiune*, *Canon*, *Piesă atonală*, *Planuri inversate*, *Canon neîmplinit*. Volumul III: *Oglinzi.*

[2] Voiculescu, Dan – *Canonica for piano solo*, Ed. Arpeggione, Cluj, 2005. Volumul este dedicat în întregime regretatei pianiste Gerda Türk, profesoară la Liceul de Muzică „Sigismund Toduţă" din Cluj - Napoca. Volumul, alături de piesa pentru orchestră de coarde *Suită din Codex Caioni*, au intrat de curând în Fondul Bibliotecii Facultăţii de Muzică de la Oxford, Marea Britanie.

https://biblioteca-digitala.ro

contextualizare, ce orientează analistul în descifrarea corectă a textului muzical şi a personalităţii complexe a autorului.

În prelungirea liniei indicate, semnalizând totodată şi un final de drum, se înscrie *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo*, unicul opus din creaţia lui Dan Voiculescu conceput pentru acest instrument. Dincolo de modelarea suprafeţelor prin prisma tăieturilor polifonice, atrage atenţia mai cu seamă unitatea materialului melodic generator, ce unifică în substanţă cele două piese contrastante ale lucrării.

Amprenta expresivă a *Fantasiei* este revelată prin indicaţia pe care Dan Voiculescu o ataşează în debutul lucrării: *recitando, poco rubato*. Caracterul improvizatoric primeşte o nuanţă de cântec doinit atât datorită absenţei barelor de măsură, cât şi a intonaţiilor care înglobează în structura lor paşi de secundă mărită şi semitonuri, configurând astfel o scară modală cromatică.

Ex. 1

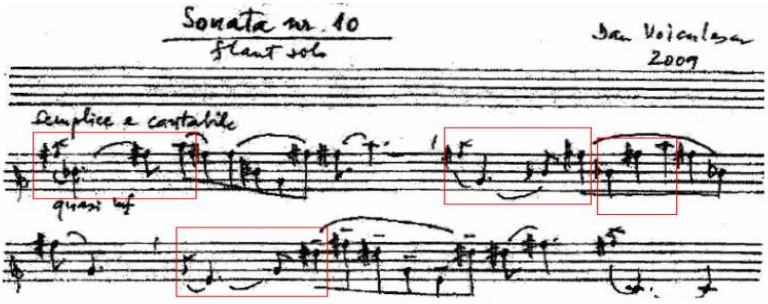
În profilul primei piese a dipticului intuim o replică pe care Dan Voiculescu pare să o dea peste secole *Preludiului şi Fugii în sol minor pentru orgă*, BWV 542, de Bach. Asemănarea cu lucrarea citată se situează dincolo de pura coincidenţă: compozitorul clujean era un avizat cunoscător al artei bachiene şi cunoştea în profunzime piesele pentru acest instrument din creaţia autorului:

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 2
Johann Sebastian Bach

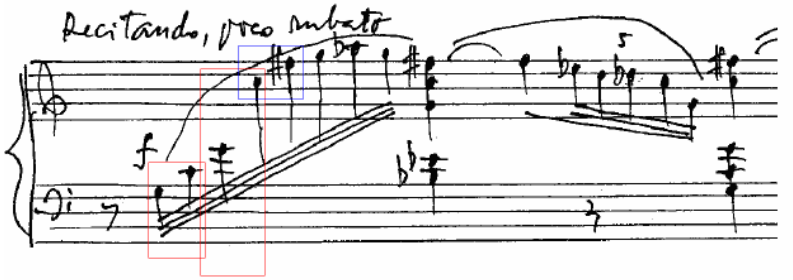
Deşi în *Fantasia* semnată de Dan Voiculescu se impun la o primă audiţie paşii de secundă mică şi secundă mărită, constituenţii intervalici de bază sunt în realitate cvarta perfectă (definită prin numărul de semitonuri cu cifra 5) şi cvarta mărită (6). Prin reguli de generare aplicate de către autor acestor celule (adiţionarea, substracţia, multiplicarea sau diviziunea), se vor obţine derivaţii intervalice cum sunt septima mare[1], exprimată în semitonuri prin cifra 11 (11 = 5 + 6), septima mică (10 = 5 + 5 sau 5 x 2), secunda mică (1 = 6 – 5) şi secunda mărită sau terţa mică (3 = 6 : 2).

Ex. 3



[1] O altă lucrare finalizată în iulie 2009 şi rămasă în manuscris atestă aceeaşi preferinţă a autorului pentru conturul melodic de septimă mare: *Sonata nr. 10 pentru flaut*, în care, însă, Dan Voiculescu obţine acest interval combinând terţa mică şi sexta mică (cvinta mărită).

https://biblioteca-digitala.ro



Componenta morfologică devine substanţă generativă a discursului şi angajează în procesul de creaţie atât dimensiunea orizontală, cât şi perspectiva verticală. Prin suprapunerea celulelor intervalice alese de către autor, rezultă formaţiuni acordice disonante, cu contur de septimă mare sau septimă mică, unele redesenând, într-un context sonor nou, profilul acordului biterţial al lui BartÓk.

Ex. 4

Acorduri cu structuri simetrice

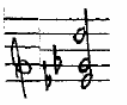
https://biblioteca-digitala.ro

6 – 5 – 5 – 6

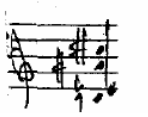
5 – 5

Acorduri de septimă mare (octavă micşorată)

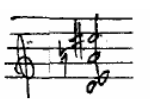
11 (3 – 8)



11 (2 – 6 – 2)



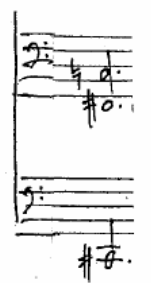
11 (2 – 5 – 4)

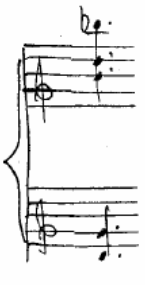


structură asimetrică, 5 – 6

structură simetrică 5/2 – 5/2

acord biterţial bartókian 5-4-3-8





Acest proces de integrare liniară şi verticală a micro-elementelor morfologice dă naştere unor inedite simetrii. Cele regăsite la nivel melodic sunt construite în jurul unei axe, reprezentată ea însăşi de intervalele-cheie ale piesei (cvartele mărite, cvartele perfecte, secundele mici):

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 5

5 – 1 – 5

3 - 1 - 1 - 3; 1 – 6 – 1

structură conjunctă

1 – 1 – 1 - 5 - 1 – 1 – 1

Generatoare ale unui fenomen de coerenţă textuală, cele două celule intervalice nu cad sub aceeaşi incidenţă semantică; în timp ce consonanţa (cvarta perfectă) poate fi interpretată ca o emblemă a Barocului, disonanţa (cvarta mărită) este un simbol al modernităţii. În forma sa cea mai marcată, această pendulare dihotomică se regăseşte condensată într-unul dintre pasajele *Fantasiei*, în care autorul subliniază explicit cvarta mărită ca pilon al discursului, prin evidenţierea ei, anacruzică, cu ajutorul intervalului de cvartă perfectă:

Ex. 6

Întreaga suprafaţă discursivă a piesei, egal bifurcată spre Baroc şi contemporaneitate, dictează operarea cu o dublă grilă de interpretare, menită a pune în evidenţă prezenţa relaţiilor intratextuale. Un astfel de moment-sinteză, între idiomul baroc şi cel modern, îl reprezintă scurtul insert de

https://biblioteca-digitala.ro

coral, ce intrerupe provizoriu fluxul improvizatoric al *Fantasiei,* promovând armonii moderne şi antrenând în discurs atât partea de manual, cât şi pedalierul orgii:

Ex. 7

Tipul de scriitură al acestei prime secţiuni a dipticului evocă, prin aspectul ei de improvizaţie notată, piese ale literaturii pentru orgă din secolele XVII-XVIII, asimilate categoriei *stylus fantasticus*[1]. În lucrarea lui Dan Voiculescu, el este exprimat cu ajutorul unui limbaj modal, îmbogăţit cromatic, dar se remarcă specificul acestui stil, tradus în schimbările bruşte, armonice şi de scriitură (*abruptio*), în libertatea structurală sau juxtapunerile de figuraţii, aşa cum se întâlnesc ele în literatura unor autori ai Barocului, mai cu seamă în creaţia lui Johann Jakob Froberger. Momentele de *abruptio* ale *Fantasiei*, posibil de echilvalat cu un veritabil *prélude non mesuré*, sunt numeroase, în majoritate realizate pe spaţii mici. Aceste demarcări sunt subliniate de către Dan Voiculescu prin trecerea de la scriitura figurativă la cea armonică şi invers:

[1] Termen utilizat pentru prima oară de către Athanasius Kircher în lucrarea *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni* (1650).

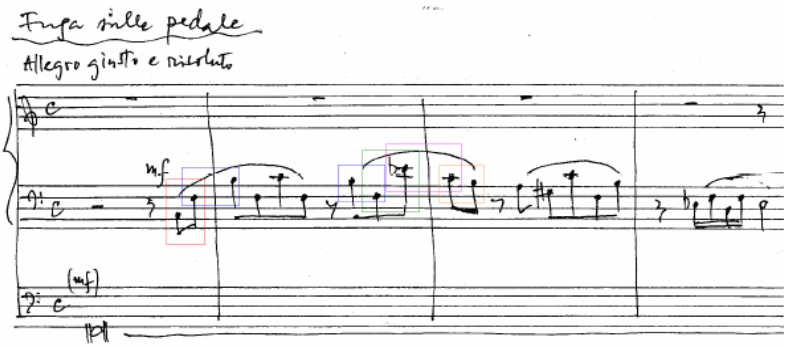
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 8

Contrastul dintre *Fantasia* şi *Fuga sulle pedale* apare specificat de către autor pe pagina de partitură: indicaţia *Allegro giusto e risoluto* instituie un discurs ferm, subliniat aici şi prin încadrarea muzicii în măsură. Indiciile furnizate de text îi permit analistului să descopere un hibrid între canonul la două voci şi fugă, pe suport de pedală, ce permite stabilirea unor conexiuni cu limbajul fugilor lui Paul Hindemith, din *Ludus tonalis* sau cu scriitura aerată a celor trei *Sonate pentru orgă* ale compozitorului german.

Convergenţa morfologică dintre *Fantasie* şi *Fugă* este probată de subiectul celei din urmă, la profilarea căruia autorul asociază aceleaşi componente intervalice ca valori de articulare textuală: cvarta perfectă, cvarta mărită şi derivaţiile lor, secunda mică, terţa mică şi septima mare. Aceste celule compun tema de fugă, entitate melodică devenită subiect de imitaţie pe întreg parcursul lucrării.

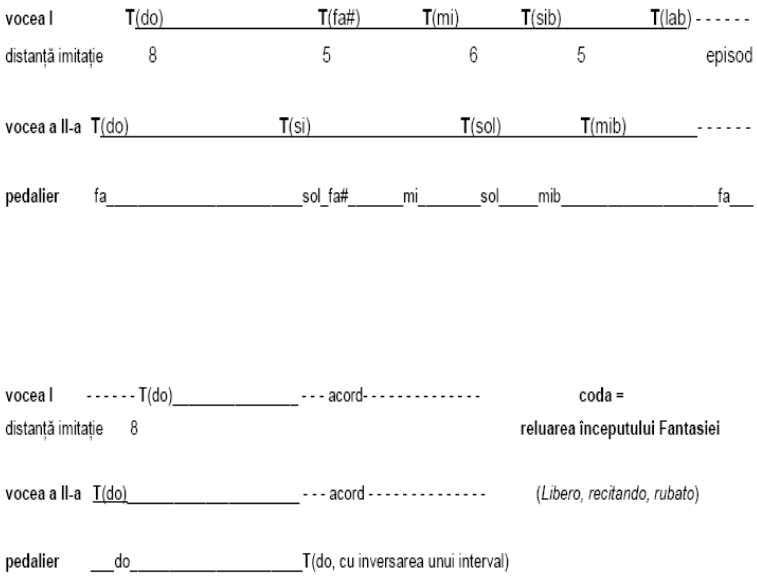
Ex. 9



https://biblioteca-digitala.ro

Extensia imitaţiilor riguroase permite încadrarea piesei la intersecţia dintre prototipul de canon şi cel de fugă, dar oferă totodată surpriza unei subtilităţi de construcţie la nivel macrostructural. Strategia alcătuirii formale îşi găseşte un echivalent grafic în schema de mai jos:

Ex. 10


vocea I T(do) T(fa#) T(mi) T(sib) T(lab) - - - - - -
distanță imitație 8 5 6 5 episod
vocea a II-a T(do) T(si) T(sol) T(mib) - - - - - -
pedalier fa sol fa# mi sol mib fa
vocea I - - - - - - T(do) - - - acord - - - - - - - - - - - - - coda =
distanță imitație 8 reluarea începutului Fantasiei
vocea a II-a T(do) - - - acord - - - - - - - - - - - - - (Libero, recitando, rubato)
pedalier do T(do, cu inversarea unui interval)

De remarcat şi modul în care autorul recurge la potenţialul sonor al pedalei; literatura muzicală universală oferă un caz celebru de fugă ce se înscrie în strategia utilizării acestui suport armonic: plasată în partea a treia a *Recviemului german* de Brahms, fuga este însoţită de un re în registrul grav al orchestrei. Pedala fixă, în acest caz, este învestită de către compozitor cu o funcţie simbolică, menită să sublinieze mesajul textului *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand*[1]*:*

[1] Sufletele celor drepţi se află în mâna Domnului.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 11

Brahms – Recviemul german, partea a III-a

În *Fuga* lui Dan Voiculescu, pedala nu este statică, ci mobilă, condusă pe tronsoane care urmăresc şi marchează noile intrări tematice. Doar ultima expunere a subiectului de fugă este încredinţat pedalierului, iar autorul operează o unică schimbare: prin inversarea unui interval (septima mică

https://biblioteca-digitala.ro

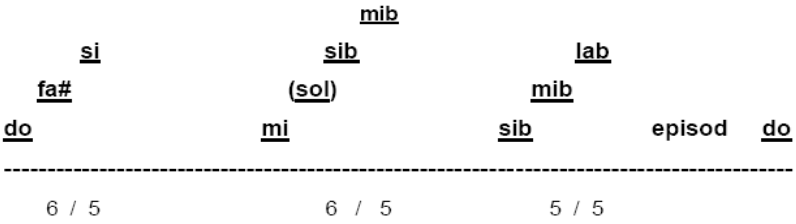
transformată în secundă mare), el conferă subiectului un desen melodic descendent[1]:

Ex. 12

Tema fugii (pedalier)

Strategia intrărilor tematice ale *Fugii sulle pedale* confirmă şi ea opţiunea intervalică regăsită la nivel microstructural, în plan melodic şi armonic, pe întreg parcursul piesei. Astfel, vom descoperi aceeaşi asociere de cvartă mărită - cvartă perfectă şi cvartă perfectă - cvartă perfectă ca piloni ai macrostructurii. Expoziţia *Fugii* plasează intrările tematice pe sunetele do - fa# - si, prima repriză, pe sunetele mi - (sol) – sib - mib, iar înaintea reprizei finale şi a reinstaurării lui do, regăsim şi modelul adiţionării de cvarte perfecte, sub forma intrărilor pe sib – mib - lab.

Ex. 13



[1] Modificarea operată de către compozitor pe conturul temei se datorează unui motiv cât se poate de obiectiv: ambitusul pedalierului ajunge de regulă doar până la nota re 1 (una dintre excepţiile întâlnite la noi în ţară fiind marea orgă din Sibiu, ce ajunge până la nota sol 1). Modelarea temei la pedalier în funcţie de acest element denotă faptul că Dan Voiculescu s-a documentat în prealabil asupra posibilităţilor şi limitelor tehnice ale instrumentului pentru care a scris.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin reluarea, în *coda*, a enunţului melodico-armonic din debutul *Fantasiei*, autorul ne oferă posibilitatea interpretării dipticului ca un modern palindrom.

Ex. 14

În acelaşi timp însă, procedeul evocă preludiile de tinereţe ale lui Bach sau Buxtehude, ce promovau un model al Barocului timpuriu, în care preludiul nu era separat de fugă, iar la final se reluau ideile iniţiale ale piesei. În consecinţă, coerenţa lucrării nu este asigurată doar de constrângerile de ordin morfologic (celulele intervalice alese), ci şi de manevrele operate la nivelul sintaxei. Interacţiunea dintre cele două idiomuri – Baroc şi modern - impun o lectură ce activează o dublă interpretare; parcursul muzical al acestui opus târziu semnat de Dan Voiculescu nu este univoc, iar cele două niveluri ale textului se suprapun într-o armonioasă fuziune. Bivalenţa stilistică a piesei se reflectă şi în tipul de gramatici utilizate la modelarea acestui opus inedit; dacă autorul aplică o gramatică tradiţională pentru edificarea formei, pliind discursul

https://biblioteca-digitala.ro

pe o formulă a Barocului timpuriu, el recurge la o gramatică generativă pentru elaborarea conţinutului. Cu această capodoperă, definită prin rafinament, eleganţă, minuţiozitate a construcţiei, ce demonstrează totodată şi o înaltă măiestrie a scriiturii organistice, Dan Voiculescu reactivează tipare vechi, prin intermediul unui limbaj armonic modern. Bivalenţa discursului său converge spre o plenitudine semantică ce pledează pentru fuziunea complexă de niveluri discursive ca soluţie viabilă în creaţia contemporană.

Bibliografie

Caranica-Fulea, Mihaela, *Cu Dan Voiculescu despre şcoala lui Stockhausen*, în "Tribuna", Cluj, 16, nr.45 (829)/9.XII.1972

Collins, Paul, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2005

Cosma, Octavian Lazăr, *Universul muzicii româneşti*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1995

Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti la 140 de ani. Sinteză istorică*, Ed. Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti, 2004

Cosma, Viorel, *Muzicieni din România*. Lexicon, vol.IX, Ed. Muzicală, Bucureşti, 2006

László, Francisc, *O autoritate artistică şi academică: Dan Voiculescu*, în Revista "Melos", Bucureşti, I-III/2000

Popovici, Doru, *Muzica românească contemporană*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1970

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 2002

Ţiplea Temeş, Bianca, *In memoriam Dan Voiculescu*, în Revista "Muzica", nr.4/2009, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

IN MEMORIAM VASILE HERMAN
Valori ale componisticii şi cercetării muzicologice

Elena Boancă

Luna martie a anului 2010 a însemnat pentru comunitatea muzicală academică a Clujului despărţirea de personalităţi cunoscute şi apreciate. La numai câteva zile după trecerea în eternitate a profesorului László Francisc, vestea plecării altui muzician a îndoliat inimile. Vasile Herman, compozitor şi muzicolog, profesor consultant la Academia de Muzică „Gh. Dima”, o figură reprezentativă a acestei instituţii, s-a stins înainte de a împlini 81 de ani.

Fiu de profesori (tatăl, Vasile, a predat limba română, religia şi limba latină, iar mama, Elena, a predat limba română), Vasile Herman s-a născut în 1929 la Satu-Mare, oraş de care a fost legat în primii ani de viaţă şi unde a urmat şcoala elementară. Între 1940 şi 1945 părinţii şi-au continuat activitatea la Blaj, iar fiul lor a urmat liceul teoretic (clasele I-IV). În paralel, a început lecţii sistematice de pian, iar preocupările sale muzicale au devenit din acel moment o constantă. Întors cu familia la Satu-Mare, Herman a terminat liceul în 1948. Încă din toamna anului 1945

https://biblioteca-digitala.ro

era înscris la Conservatorul Municipal din Satu-Mare, unde a studiat pianul şi disciplinele teoretice până în 1949. Respectând dorinţele părinţilor în ceea ce priveşte alegerea unei cariere, tânărul s-a prezentat la concursul de admitere pentru Facultatea de Medicină. Aşa cum mărturisea el însuşi, a ratat admiterea datorită lipsei de tragere de inimă pentru profesia care i-a fost propusă. Prin urmare, în toamna lui 1949, s-a înscris şi a fost admis la Institutul de Artă din Cluj (după 1950 – Conservatorul de Muzică „Gh. Dima"), la secţia pedagogică, fiind în fiecare an printre studenţii premianţi. În perioada 1951-1952 a obţinut o bursă republicană. Din 1951 a fost admis şi la secţia de compoziţie, ca student al maestrului Sigismund Toduţă. Şi-a finalizat studiile de compoziţie cu diplomă de merit, în 1957. Din 1954 a fost cooptat în corpul profesoral al acestei instituţii, parcurgând treptele ierarhice de la preparator la profesor. Iniţial a predat Teorie şi solfegii, preluând apoi disciplina Forme muzicale (din 1960). În paralel cu activitatea didactică, Vasile Herman a activat şi ca secretar muzical la Opera Română Cluj (1958) şi la Filarmonica de Stat a aceluiaşi oraş (1965-1968). După 1994 a rămas profesor consultant la Academia de Muzică „Gh. Dima", prezenţele sale fizice fiind tot mai reduse datorită stării precare de sănătate.

Creaţia muzicală a lui Vasile Herman însumează peste 125 de titluri, unele publicate, altele în manuscris. Multe dintre ele au îmbogăţit stagiunile de concerte, în interpretarea unor ansambluri consacrate ca orchestra de cameră „Dinu Lipatti", corurile „Cappella Transylvanica" şi „Antifonia" sau Ansamblul de percuţie al Academiei de Muzică „Gh. Dima". Dată fiind ponderea creaţiei camerale şi pentru ansambluri de instrumente soliste, formaţia Ars Nova, condusă de compozitorul Cornel Ţăranu, a avut de-a lungul timpului un aport substanţial la promovarea muzicii lui Herman, mare parte dintre lucrările sale bucurându-se astfel de prime-audiţii valoroase. Compozitorul considera cele cinci simfonii şi opera *Pasărea măiastră* ca fiind cele mai reprezentative creaţii ale sale. Opera, singulară în creaţia lui Herman, este printre lucrările păstrate în manuscris care, alături de *Simfonia a V-a* (1987), încă aşteaptă o reprezentare publică. Deşi a abordat

https://biblioteca-digitala.ro

genuri diferite, de la vocal-simfonic - *Balada lui Pintea Viteazul* (1957)*, Paleomusica* (1980)*, Prolog* (1996) - până la solistic (piese pentru pian, violoncel, flaut solo), zona cea mai consistentă a creaţiei sale o constituie lucrările pentru ansambluri inedite de instrumente soliste, cu o preferinţă clară pentru combinaţii cu instrumente de percuţie - *Variante* pentru două clarinete, pian şi cinci grupe de percuţie (1964), *Sinfonii şi fantezii* pentru şapte instrumente de suflat, pian şi trei grupe de percuţie (1975), *Episoade* pentru flaut, marimbafon, vibrafon şi grupe de percuţie (1968), *Engramma* pentru clarinet, violă, contrabas, pian şi percuţie (1985). Această orientare a fost determinată şi de un oarecare pragmatism, compozitorul constatând dificultăţile pe care le avea de întâmpinat pentru interpretarea în concert a pieselor care necesitau un aparat orchestral mai vast. În ceea ce priveşte creaţia corală, ea cuprinde un număr relativ restrâns de lucrări, reprezentative însă pentru acest gen. O nestemată este tripticul *Viersuri de dor* (pe texte populare), care s-a bucurat de succes în nenumărate reprezentări atât în ţară, cât şi în străinătate.

În evoluţia creatoare se succed câteva etape, pornind de la scriitura bazată pe elemente de tip „neo” ataşate unui sistem cromatic-modal, spre conturarea (în jurul anului 1970) a unui stil propriu, determinat de cercetarea şi descoperirea unor valenţe ascunse ale cântecului popular românesc. Muzicianul clujean a fost preocupat mai bine de zece ani de studiul tradiţiei populare muzicale, de unde, în cele din urmă, a extras un număr de formule intonaţionale esenţializate, având posibilităţi multiple de acuplare şi care sunt tratate asemeni unor microserii modal-cromatice. În ciuda aspectului şi tratării cvasi-seriale a materialului, prin faptul că aceste serii au la bază intonaţii folclorice se asigură muzicii un colorit distinct, o amprentă stilistică autohtonă. În plus, între tehnicile de scriitură se înscriu unele preluate din folclor, cum sunt heterofonia şi unisonul (*Unison pentru orchestră*, 1977). Alături de respectul deosebit pentru tradiţia orală, Herman a fost însufleţit de o continuă căutare a justei îmbinări între valorile muzicii europene şi tehnicile de scriitură novatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Prezent la cursurile de vară de la Darmstadt (în 1969, unde a asistat la prelegerile ţinute de Gyorgy Ligeti şi Lukas Foss), a preluat cel puţin experimental unele tendinţe ale vremii. Astfel, în unele lucrări s-a preocupat de gândirea matematică, vizând o structurare a materialului pe baze aritmetice sau o apropiere de grafism (*Grafica muzicală pentru unul sau două piane*, 1969). În acelaşi timp, a păstrat în permanenţă legătura cu tradiţia europeană, convins fiind că inovaţia nu înseamnă negarea trecutului şi că multe dintre aşa-zisele invenţii ale avangardei muzicale sunt prefigurate în creaţii ale predecesorilor. Este remarcabilă încercarea consecventă de a reveni asupra unor elemente cheie ale muzicii europene vechi, de pe o poziţie novatoare. Spre exemplu, în lucrarea *Polifonie pentru şapte grupe instrumentale* nu asistăm nicidecum la o reluare a ideii de polifonie în sensul ei tradiţional. Ni se propune un discurs modern în care predomină o polifonie neimitativă liber contrapunctată, ceea ce regretatul Dan Voiculescu numea „polifonie heterogenă liberă”[1], referindu-se la suprapunerea mai multor elemente contrastante fără a acorda rol prioritar unora dintre ele şi renunţând astfel la ideea de „voce conducătoare”. De asemenea, apar polifonii de timbruri, iar din tradiţiile orale sunt preluate isonul (cel mai adesea aici, ison de cluster) şi unele principii de heterofonie. Se conturează astfel o lucrare originală, care propune şi soluţii de tratare a polifoniei într-un discurs modern, ilustrând stilul componistic al lui Herman, caracterizat succint de unii cercetători ca fiind „modern-moderat”, în sensul în care caută o sinteză între tradiţie şi elementul novator.

În ultimii ani, a fost cunoscută preocuparea lui Herman pentru cultura dacilor, pentru ceea ce am putea numi „proto-istoria” românilor. Aceasta s-a reflectat prin sondarea unor zone care ţin de straturi arhetipale ale muzicii şi prin preluarea unor cuvinte presupuse a fi aparţinut vocabularului strămoşilor, pe care le regăsim în titluri ale lucrărilor mai recente: *Akes samenos* (grădina înflorită), *Akamas* (neprihăniţi – cu referire

[1] D. Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

la tinerii aruncaţi în vârful suliţei în chip de ofrandă adusă zeităţilor cărora li se închinau băştinaşii), *Belagines* (legile străbune), *Hebriz elmos* (colina înverzită) şi altele asemenea. Pentru aceste creaţii, compozitorul clujean a dorit să ilustreze modul în care îşi imagina muzica străbunilor, conştient fiind că trecutul este indescifrabil (din lipsa surselor) şi tot ceea ce ar putea reda este „visul" despre modul acestora de manifestare muzicală. O parte a originalităţii creaţiei lui Herman stă în combinaţiile timbrale subtil realizate pentru a reda o atmosferă arhaică. Frecvent apar sonorităţi de aulos, de toacă, relevând, dincolo de stratul inovator, o lume ancestrală. Scriitura instrumentală demonstrează o fineţe a detaliului coloristic, un simţ deosebit al proporţiei, cu rezultate sonore originale. De asemenea, o caracteristică a scriiturii sale este investirea percuţiei cu rol special în cadrul aparatului instrumental, importanţa ei fiind sporită până acolo încât ajunge să fie tratată ca ansamblu simfonic (în lucrarea *Hestia* – denumire ce desemnează una dintre zeităţile păgâne, dar înseamnă şi „esenţă" – o simfonie pentru percuţie, scrisă în 2002 şi premiată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România).

O zonă importantă a creaţiei lui Vasile Herman o constituie lucrările legate de cercetările sale de muzicologie. Relaţia dintre preocupările pe plan muzicologic şi cele de creaţie este vădită în câteva situaţii concrete. Apar (cronologic vorbind) momente în care, urmare a unei aprofundări teoretice, creatorul propune şi o compoziţie, dar există şi reversul, când, după unele realizări în plan componistic, muzicologul concepe o lucrare teoretică în care se regăsesc unele dintre soluţiile experimentate personal (un exemplu pentru acest din urmă caz: după ce, pe parcursul a zece ani scrie cinci simfonii, Herman elaborează şi un studiu muzicologic intitulat *Unele probleme ale simfonismului românesc contemporan*[1] în care discută şi aspecte ale propriei creaţii). Alte situaţii concrete: se ştie că Herman a elaborat

[1] Studiul este datat 1989.

https://biblioteca-digitala.ro

integral partea despre rondo din *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*[1], volumul III, de Sigismund Toduţă. Primul capitol al secţiunii redactate de Herman abordează refrenul ca principiu şi arhetip al formelor muzicale. În perioada imediat următoare, apare Cvartetul nr. 2, intitulat *Refrene* (1977). De asemenea, lucrarea *Polifonie pentru şapte grupe instrumentale* coincide ca perioadă cu studiul muzicologic *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*[2] (finalul anilor '60). Exemplele pot continua. Cele două laturi ale personalităţii lui Herman se întrepătrund, completându-se reciproc. În acest sens, rămân mărturie şi cuvintele lui Vasile Herman care afirma că dualitatea compozitor-muzicolog a fost rodnică în cazul său şi că din punct de vedere analitic a înţeles mai bine muzica datorită creaţiei, iar în urma cercetării muzicale a ajuns la scrierea unor lucrări muzicale complexe din punct de vedere al formei şi al limbajului.

Activitatea de cadru didactic al Academiei de Muzică a determinat scrierea unor cursuri pentru studenţi. Acestea, elaborate în perioada anilor 1973-1985, au fost publicate în 2009 în două volume de Editura MediaMusica din Cluj-Napoca şi lansate în luna iunie, cu ocazia sărbătoririi a 80 de ani de la naşterea compozitorului. Elementul original al cursurilor este organizarea lor pe epoci stilistice, rezultat al unei cerinţe a conducerii Conservatorului din acea vreme, mai exact a lui Sigismund Toduţă, care i-a solicitat lui Herman în 1962 „predarea formelor pe stiluri". Prin urmare, Herman a scris cursurile *Formele muzicale ale clasicilor vienezi* (1973), *Formele muzicii medievale* (1978) şi *Formele muzicii Renaşterii* (1981). De asemenea, la nivelul de studii aprofundate Herman a predat şi unele cursuri legate de evoluţia formelor muzicale în romantism, fără a concepe însă un material scris, aşa cum făcuse în celelalte cazuri. Pentru a caracteriza cursurile de forme sunt suficiente câteva cuvinte:

[1] Publicat la Editura Muzicală în 1978.
[2] Publicat în *Lucrări de muzicologie*, vol. IV, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

claritate, accesibilitate, rigoarea informaţiei şi abundenţa exemplelor muzicale. Alături de cursul de *Baze teoretice ale studiului formelor muzicale* (1982), aceste cursuri pot fi considerate, prin valoarea lor, pietre de căpătâi în formarea unui muzician.

Alături de acestea trebuie amintite volumele publicate *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*[1] şi *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*[2]. Primul dintre ele este în fapt teza de doctorat pe care Vasile Herman a susţinut-o în 1973, sub îndrumarea ştiinţifică a aceluiaşi Sigismund Toduţă. Aici se dezvăluie în modul cel mai concret caracteristicile stilului muzicologic al maestrului, una dintre ele fiind gândirea de tip structuralist. Primul capitol al lucrării intenţionează conceperea unui model de analiză structurală a operei muzicale în care cei doi factori „forma" şi „stilul muzical**"** sunt puşi în relaţie de interdependenţă în cadrul operei de artă şi asupra cărora acţionează factori intrinseci sau extrinseci muzicii. Tot în conformitate cu modelul gândirii structurale, Herman stabileşte în cadrul stilului muzical unele opoziţii binare de genul „organizare-improvizaţie", „continuitate-discontinuitate", „vocalitate-instrumentalitate" sau „verticalitate-orizontalitate". Pe parcursul capitolelor următoare devine evident faptul că Herman are o înţelegere „din interior" a fenomenului artei muzicale româneşti, prezentările sale fiind pertinente şi argumentate de numeroase exemple muzicale. Analiza parcursului muzicii româneşti până în anii '70 se concentrează pe influenţa folclorului muzical ca factor formator de stil.

Volumul intitulat *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale* (1982) s-a dorit a fi o carte de popularizare a muzicii, fiind premiat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România. Deşi informaţia este esenţializată, lucrarea păstrează cu aceeaşi conştiinciozitate acurateţea ştiinţifică.

Pe parcursul anilor de profesorat, Vasile Herman a elaborat şi o serie de studii de muzicologie, prezentate la sesiunile anuale de comunicări ştiinţifice ale cadrelor didactice

[1] Editura Muzicală, Bucureşti, 1977.
[2] Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro

şi publicate în volumele de *Lucrări de muzicologie* editate de Academia de Muzică „Gh. Dima" şi în cele de *Studii de muzicologie* de la Bucureşti. S-au păstrat astfel peste 30 de lucrări, cea mai mare parte abordând probleme ale muzicii româneşti contemporane, din perspectiva formelor muzicale şi a elementelor de stil (*Tendinţe şi căi ale dezagregării formei în muzica românească contemporană, Forme mici în creaţia compozitorilor români înaintaşi, Forme mari în creaţia compozitorilor români înaintaşi, Forme variaţionale în muzica românească contemporană*, *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă*, *Aspecte modale în creaţia românească contemporană*, *Sensuri ale tradiţiei în muzica românească contemporană, Gândirea modală autohtonă oglindită în triplul concert de Paul Constantinescu*, *Constituire celulară şi variaţie continuă în vechile monodii psaltice româneşti* ş.a.). Din punct de vedere cronologic se remarcă o concentrare mai mare în perioada de dinainte de 1990, justificată prin relaţia mai strânsă cu Academia de Muzică, urmată de o rarefiere a frecvenţei studiilor, datorată probabil şi stării de sănătate. În ciuda acestui fapt, ultimele studii legate de folclor (subintitulate *Preliminarii la o estetică a folclorului românesc*) reafirmă interesul lui Herman pentru zona cercetării muzicologice.

Ar fi practic imposibil de creionat portretul lui Vasile Herman privind doar o latură a personalităţii sale, deoarece, aşa cum am văzut, există o permanentă corespondenţă între diferitele domenii de interes. Este ceea ce a constatat maestrul însuşi vorbind despre confluenţa dintre creaţie şi cercetare, chiar dacă şi-a dorit să rămână fidel vocaţiei prime: „eu mă consider înainte de toate compozitor"[1].

Drumul parcurs de Vasile Herman s-a încheiat la 20 martie 2010. Rămâne posterităţii bucuria, dar şi datoria de a descoperi valoarea operei muzicale şi muzicologice a maestrului clujean.

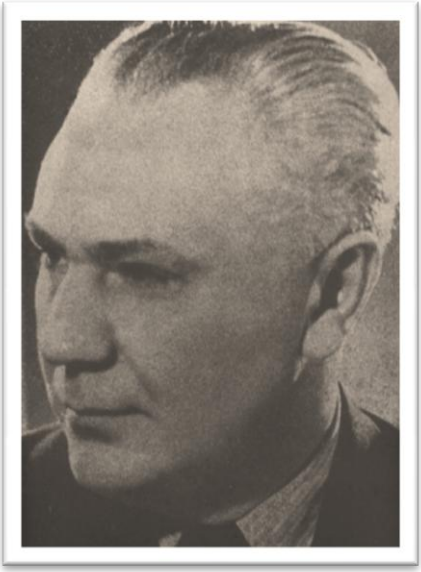
[1] Cristina Sîrbu, *Vasile Herman. Portrait*, în revista "Muzica", nr. 1-2, 1982, p. 86.

https://biblioteca-digitala.ro

Sigismund Toduţă - Evocare

Veturia Dimoftache

Pe Sigismund Toduţă, compozitor, muzicolog, pianist, profesor, academician, l-am cunoscut în urmă cu cinci decenii, când am fost repartizată, ca preparator, la Conservatorul de Muzică „Gh. Dima" din Cluj. Rectorul Conservatorului clujean, transformat după '89 în Academia de Muzica „Gh. Dima", era maestrul Toduţă. Era înalt, frumos, distins, cu privirea albastră, deseori mustrătoare. Avea alura unui solemn prinţ veneţian, drept care i se spunea în taină „Serenisimul", un prestigiu imens, o erudiţie intimidantă şi un înalt cult al muncii. Sunt în ţara noastră mai multe tipuri de disciplinare: una balcanica, folosind formula „las' că merge şi aşa", una moldovenească, „moldovenii cîştigă toate războaiele cu condiţia să ţină trei zile" spunea Dimitrie Cantemir, şi una ardelenească, infinit mai serioasă. Maestrul Toduţă dorea seriozitate, ordine, o disciplină pe care a reuşit să o impună tuturor, mai întâi prin exemplu personal. Părea sever şi distant. Asemeni Regelui Carol I al românilor, care întindea un deget interlocutorului şi două degete primului ministru, era o mare



https://biblioteca-digitala.ro

onoare ca maestrul Toduţă să-ţi întindă mâna şi să-ţi adreseze câteva cuvinte.

După mai mulţi ani, într-o discuţie avută cu domnia sa, mi-a spus că dacă este mândru de ceva în lumea aceasta, este cu siguranţă foarte mândru de şcoala pe care a creat-o, de discipolii săi eminenţi. Este o şcoală comparabilă, aş adăuga eu, cu cea a filozofilor-profesori Lucian Blaga sau Constantin Noica.

Conservatorul de Muzică şi Artă dramatică din Cluj a luat fiinţă în anul 1919, director fiind George Dima, care a fost însărcinat cu organizarea instituţiei. În vederea elaborării regulamentului propriu de funcţionare au fost studiate statutele Conservatoarelor din Viena, Praga, Paris şi anteproiectul Conservatorului din Bucureşti. Alături de Gheorghe Dima, primii profesori au fost Popovici-Bayreuth, Ana Voileanu, Augustin Bena, Zaharia Bârsan, iar primii studenţi au fost Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sabin Drăgoi, Traian Grozăvescu, Anton Ronai, Leontin Anca.

În anul 1922, Catedra de Contrapunct şi Compoziţie a fost ocupată prin concurs de Marţian Negrea care, asemeni altor intelectuali şi artişti români cum sunt bunăoară Lucian Blaga, Viorica Ursuleac, Cornelia Brediceanu, a fost plecat la studii la Viena. La Akademie für Musik und darstellende Kunst a studiat compoziţia cu Franz Schmidt, care în Viena anilor ‘20 rivaliza cu Schönberg, dirijatul de orchestră cu Franz Schalk, Chorübung-Chorschule cu Eugen Thomas, armonia, contrapunctul şi fuga cu Eusebie Mandicevschi, „profesorul ideal", prieten cu Brahms, cetăţean de onoare al Vienei, care însă nu şi-a uitat patria.

La Conservatorul din Cluj, încă de la începuturile sale profesorale, Marţian Negrea a predat pe lângă compoziţie, contrapunct şi armonie, forme, teoria instrumentelor, muzică de cameră şi orchestră, dată fiind absenţa cadrelor specializate. Pregătindu-se serios pentru fiecare prelegere, a scris primele cursuri şi tratate muzicale în limba română. La clasa sa de compoziţie a avut studenţi străluciţi precum Sigismund Toduţă, Maximilian Eisikovits, Iuliu Mureşianu,

https://biblioteca-digitala.ro

Albert Markos iar la Bucureşti pe Alexandru Paşcanu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Nicolae Brânduş şi mulţi alţii.

Şcoala creată de Marţian Negrea era de nivel european, după cum spunea studentul său excepţional, Sigismund Toduţă. La fel, compoziţiile sale erau „consonante" cu modernismul muzicii europene. După prima audiţie a *Impresiilor de la ţară*, dedicate pianistei Ana Voileanu, Lucian Blaga nota în cronica publicată în ziarul „Patria" următoarele: „Negrea are aici fineţi pentru care urechile nu sunt încă destul de pregătite". Marţian Negrea a fost întâiul muzician care a scris lieduri pe versurile tânărului poet „expresionist" L. Blaga. Ambii creatori, antrenaţi în „aventura intelectuală" a sec. XX, au cunoscut inovaţiile artei noi, încă din perioada studiilor la Viena. Opera poetului filozof, inspirată de metafizica lui Bergson, de arta poetică a lui Verlaine, de teatrul nou al lui Strinberg sau Wedekind, l-a impresionat adânc pe autorul *Povestilor din Grui*. Temele esenţiale ale *Poemelor luminii* sunt natura, iubirea, melancolia, iar muzica lui Marţian Negrea le amplifică sunetul eternităţii.

Sigismund Toduţă a absolvit Conservatorul de Muzică din Cluj la secţiile pedagogie (1930), pian (1932) şi compoziţie, în anul 1936. Între anii 1932 şi 1943, a fost profesor la Blaj, "Roma Mică", cum o salutase din vârful Hulei, cu adâncă reverenţă tânărul poet Mihai Eminescu, în vârstă de 16 ani, care vroia să vadă locul „de unde a răsărit soarele românismului". La Blaj, la Liceul Sfântul Vasile cel Mare, ca succesor la catedra de muzică, ocupată vreme de 30 de ani de Iacob Mureşianu, lecţiile profesorului Toduţă, în fapt autentice prelegeri universitare, erau zile de sărbatoare în calendarul şcolii.

Paralel cu activitatea didactică a susţinut concerte în calitate de pianist şi dirijor de cor şi ochestră. Primele compoziţii, *Variaţiuni pentru ochestră pe tema populară Trecui valea*, distinsă cu Premiul Enescu 1940, primele lieduri pe versuri de Mihai Eminescu, distinse cu Premiul Cremer 1943, lucrări religioase, *Passacaglia pentru pian* şi piesa corală *Doamne Te-am auzit* (*Arhaisme*) (1942) au fost scrise tot în această perioadă.

https://biblioteca-digitala.ro

Sigismund Toduţă şi-a continuat studiile universitare la Academia Santa Cecilia din Roma (1936 - 1938), unde a avut profesori pe Casella (pian) şi Pizzetti (compoziţie), care, împreună cu Respighi şi Malipiero, editorul operelor complete ale lui Monteverdi, erau consideraţi inovatorii muzicii italiene din prima jumatate a secolului XX.

> Ildebrando Pizzetti, prieten cu D'Annunzio, era un mare admirator al lui Monteverdi. „Le nuovo stilo", implicit declamaţia monteverdiană, surprinzătoare prin justeţea accentelor, prin transpunerea expresiva a textului poetic, prefigura recitativele lui Schütz, Bach, sau *Pelleas*-ul lui Debussy, iar cromatismele şi armoniile „stravagante" şi rolul conducator al unor motive vocale sau instrumentale vor fi sistematizate două secole mai târziu de Wagner şi Liszt. Pizzetti aşează la baza operei sale cuvântul care trebuie auzit clar, formulează un anume recitativ „recitar cantando" ce urmează exigenţele cuvântului, accentele şi metrica. Melodia sa se înalţă singură, dominatoare pe ritmul versului, iar corul, personaj foarte important, ca în tragedia antică, are caracterul de „madrigal dramatic". Toate aceste particularităţi de stil le vom regăsi în creaţia vocal-simfonică a studentului său român.

Concomitent cu studiile de la Academia Santa Cecilia din Roma a urmat cursurile de Cânt gregorian şi Compoziţie sacră şi orgă la Pontificio Istituto di Musica Sacra, încheiate strălucit cu titlurile Licenţiat, Magna cum Laude în Cânt gregorian şi Doctor, Suma cum Laude, în Compoziţie sacră. Astfel, Sigismund Toduţă este întâiul muzician român care îşi susţine Doctoratul în Muzicologie şi Stilistică[1].

La Conservatorul de Muzică din Cluj a predat mai multe discipline, precum Teoria Muzicii, Contrapunct, Armonie, Fugă, Forme, Compoziţie şi exclusiv Compoziţie, începând cu anul 1956.

[1] Vezi Sigismund Toduţă – *Destăinuiri, documente, mărturii*, apărută sub egida Fundaţia Sigismund Toduţă, Casa Cărţii de Ştiinţă Cluj-Napoca, 2008.

https://biblioteca-digitala.ro

Cursurile de Compoziţie ale maestrului se desfăşurau pe trei direcţii:

1) expunerea profesorului şi analize de text muzical, de pildă formele mici monopartite, bipartite şi tripartite, de la *Album pentru Ana Magdalena Bach* la *Invenţiuni pe două şi trei voci*, rondo-ul de la *Gavotte en Rondeau* din *Partita în mi major pentru violină solo*, la corul nr. 67 din *Johannes Passion* şi finalul *Concertului nr. 1 pentru pian* de Brahms, tema cu variaţiuni, de la Händel la Reger, fuga de la *Das Wohltemperierte Klavier* şi fugile pentru orgă de Bach, la C. Franck sau *Muzică pentru coarde, percuţie şi celestă* de Bartók.
2) Exerciţiile de stil şi compunerea în maniera lucrărilor analizate.
3) După această etapă preliminară urmează compoziţiile originale ale studentului.

Cursurile sale erau frecventate nu numai de studenţii de la secţia de compoziţie, ci şi de instrumentişti, pedagogi, preparatori sau asistenţi universitari. A avut studenţi excepţionali ca Liviu Comes, Cornel Ţăranu, Dan Voiculescu, Dieter Acker, Emil Simon - strălucit interpret al lucrărilor maestrului -, Mihai Moldovan, Valentin Timaru, Gabriel Iranyi ş.a. Foşti studenţi, ulterior colegi de catedră, Hans Peter Türk şi Vasile Herman i-au fost coautori la volumele II şi III ale *Formelor muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*, veritabile tratate de compoziţie de nivel european şi nu numai.

Studiile de doctorat în Muzicologie - Stilistică muzicală - au fost organizate pentru întâia oară nu la Bucureşti, ci la Cluj, la Conservatorul de Muzică „G. Dima", conducător ştiinţific fiind maestrul Toduţă. Primii candidaţi au fost Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah. Romeo Ghircoiaşu a fost primul care şi-a susţinut teza de doctorat, după care au urmat, în ordine, Gheorghe Ciobanu, Vasile Herman, Cornel Ţăranu, Erwin Junger, Octav Nemescu, Victor Giuleanu, Anatol Vieru, Hans Peter Türk, Gheorghe Firca,

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Râpă, Nicolae Brânduş, Peter Vermessy, Dan Voiculescu, Terenyi Ede[1] .

Creaţia lui Sigismund Toduţă cuprinde toate genurile muzicale: simfonic, vocal-simfonic, cameral, coral. La o cuprindere totală a operei sale se desprind urmatoarele idei, cu valori axiale:

1) Cântecul şi jocul popular românesc este omniprezent în creaţia maestrului fie ca citat, fie ca folclor inventat. Cântecul popular, ca citat, devine un veritabil cantus firmus peste care se suprapun polifonii complicate şi elegante ca o „dantelă de Bruxelles" spre a-l cita pe Tudor Arghezi. Stau mărturie cele trei caiete de coruri (I-20 de Coruri pentru voci egale, II-10 Coruri mixte, omagiu adus maeştrilor artei muzicale româneşti, Paul Constantinescu, Alfred Alessandrescu, I.D. Chirescu şi Marţian Negrea, III-15 Coruri mixte) unde cântecul popular autentic determină configuraţia discursului sonor în întregul său, le-aş compara cu celebra Ars Combinatoria a lui Lullus. Cântecul popular românesc devine fundamentul pe care se construieşte, cu o extraordinară tehnică, o polifonie în care se reunesc formele ei incipiente din Ars Antiqua, contrapunctul ,,intelectual" al lui Ockeghem, contrapunctul flamboyant din epoca barocului, vezi Vespri della Beata Vergine sau Musikalische Opfer sau linearismul secolului XX.

2) Melodia de tip doinit, parlando rubato, cu caracter improvizatoric, melancolică şi meditativă, o regăsim în foarte multe creaţii ale maestrului, spre exemplu: *Preludiu Improvisando Lento*, din cele trei piese pentru pian *Preludiu - Coral - Toccata, Egloga I* pentru cor mixt, *Improvisando* din liedul *Septembrie* şi madrigalul *La curţile dorului*, ambele pe versuri de Lucian Blaga, *Aulodia* din oratoriul *Mioriţa*, cea din *Simfonia a V-a*, sau aulodiile încredinţate flautului şi apoi clarinetului din oratoriul *Pe urmele lui Horea*. În aceeaşi sferă a cântecului lung şi a baladei se situează *Recitativo*, cu reflexe de eglogă antică, din *Concertul pentru oboi, corno inglese /*

[1] Sigismund Toduţă, op.cit.p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro

oboe d'amore şi orchestra de coarde, *Recitativul Mioriţă lae* din balada-oratoriu *Mioriţa*, sau recitarea „senza misura" din partea a II-a a *Sonatei pentru vioară şi pian*. Recitativul îmbinat cu melisma devine, în oratoriul *Pe urmele lui Horea*, un element primordial din care vor prinde contururi modalităţi de conducere a părţilor corale sau orchestrale[1]. Recitativul dramatic, cu intonaţii de bocet, îl întâlnim în preludiul operei-oratoriu *Meşterul Manole*, preludiu care anunţă tragedia zguduitoare care urmează să se întâmple.

3) Monodia cu melisme şi splendori bizantine - gregoriene, aşa cum apare ea în prima şi ultima secţiune, Salmodiando a Arhaismelor este o alta particularitate de stil toduţian. Corul mixt *Doamne Te-am auzit* pe versuri de Mihai Celarianu (1942) a fost ulterior numit *Arhaisme*, titlul fiind consonant cu caracterul arhaic al prozodiei şi al sintaxei. Poetul foloseşte o topică latină, pe care o regăsim la cronicarii moldoveni, azi disparută, ce constă în plasarea verbului la sfarşitul propoziţiei sau a frazei:

„...ca într-un foc mă rugam
...eu cântând când loveam
...piatra-ncet glas ridică
...lacrimi când groase pică"

Tema poeziei este un dialog al artistului cu Dumnezeu, căruia i se recomandă prin mintea sa, înaripată de ideea divinului, şi truda sa fără sfârşit.

Corul *Doamne Te-am auzit* (1942) a fost compus în perioada şederii la Blaj, alături de alte lucrări cu conţinul explicit sacru: *Missa pentru cor mixt* cu acompaniament de orchestră *Psalmul 91* şi *Psalmul 133* pentru cor solişti şi orchestra, *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de aur pentru cor mixt*, ş.a[2]. O a doua *Liturghie* şi *Psalmul 137*, *La râul Babilonului*, compuse în anul 1974 pentru sufletul şi bucuria maestrului,

[1] Vasile Herman, *Oratoriul Pe urmele lui Horea de S. Toduţă, Lucrări de Muzicologie*, Vol. 14 (1978), pag. 148 Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima".
[2] S. Toduţă, op. cit. p. 192, 193.

https://biblioteca-digitala.ro

sunt opere de sertar, „evazioniste"[1], asemeni celor scrise de I.D. Sârbu sau Vasile Voiculescu, opere ce evadează din realitatea tristă, sumbră şi fără speranţă. Comunismul, pe lângă marile tragedii comise, s-a năpustit şi asupra credinţei, alungându-l pe Dumnezeu din viaţa oamenilor. Asemănător *Arhaismelor*, şi în alte multe creaţii toduţiene cum sunt oratoriile, simfoniile (II,-III,V), piesele pentru pian, *Passacaglia*, *Părintele Hubic văzut de Dr. S. Toduţă*, *Preludiu-coral-Toccata, Simfonia B.A.C.H pentru orgă*, sacrul se abordează de o manieră implicită, prin textul poetic, prin intonaţii, prin atmosfera elevată pe care muzica însăşi o iradiază.

4) Predominanţa modalului, a scriiturii modale care include moduri cu structuri octaviante şi nonoctaviante, moduri complementare, moduri cu fundamentale diferite ce se intersectează, se inversează şi se suprapun, cromatismul intens expresiv, toate creează o lume sonoră originală, luxuriantă. Sistemul tonal, substanţial lărgit prin politonalitate, atonalism, dodecafonia „ca fenomen complementar derivat din dezagregarea cromatica"[2] (*Simfonia III-a*) se întrepătrunde cu cel modal.

5) Sigismund Toduţă are contribuţii esenţiale la consolidarea unei armonii modale de tip modern. Armonia este o rezultantă a superpoziţiei liniilor melodice, pe de o parte, sau un concept autonom, pe de alta[3].

Iată câteva particularităţi ale armoniei toduţiene: evitarea cadenţelor tradiţionale, varietatea şi frumuseţea cadenţelor intermediare şi finale (cadenţe în maniera Landino, Machaut, cu sensibile duble, cadenţa frigică sau prin subton). Trisonurile majore şi minore care urmăresc pas cu pas linia melodică, acompaniamentul ostinato, pedala, isonul, acorduri cu elemente ajontée, acorduri duble, suprapuneri de acorduri cu ciocniri de secundă, crearea de alte acorduri, deosebite de

[1] Ion Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, Ed. Cogito, Oradea, 1994 p. 71-130.
[2] Sigismund Toduţă, op.cit.p. 94.
[3] Gh. Firca, *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduţă – Lucrări de Muzicologie*, Vol. 14 (1978), Cluj-Napoca, p. 58.

https://biblioteca-digitala.ro

cele trisonice, cum sunt cele de cvarte, cvinte, tritonice, cluster, frecvenţa disonanţelor, a acelor elemente "agresive" ale muzicii, cum le numea odinioară Ockeghem, ce trebuiau folosite cu măsură. Iată că în muzica secolului XX disonanţa încetează practic să mai existe, spunea Schönberg, disonanţele, considerate armonicele îndepărtate (7, 11, 13) ale sunetului/sunetelor, devin „consonanţe". Muzica actuală, cu bazele consonantice mult lărgite, promovează un nou tip de discurs instaurat de linearismul modal, de serialism, de muzica electronică, concretă etc.

O menţiune aparte revine "leit-acordului", ca entitate şi acord simbol, cu următoarea structură de bază: acord de septimă mică cu octava micşorată, „fiecare element constitutiv de acord poate fi „dublat" la octava micşorată, intregrând acordul cu sunete ajoutée"[1]. Toate variantele sale provin dintr-o singură structură de bază mai sus menţionată, asemeni pânzelor lui Monet - catedrala din Rouen, sau celor 36 de vederi ale muntelui Fuji desenate de Hokusay.

Oratoriile *Mioriţa, Pe urmele lui Horea*, dar mai ales opera-oratoriu *Meşterul Manole* reprezintă punctele cele mai înalte ale creaţiei toduţiene. Temele lor preiau marile mituri ale poporului român. *Balada Mioriţa*, „suspin al brazilor din Carpaţi", cum o numea Eminescu, înseamnă mitul morţii acceptată cu seninătate, dacii mureau râzând, fericiţi că pătrund în împărăţia lui Zamolxe, şi convertirea ei în nuntă cosmică la care participă transfigurată întreaga natură.

Meşterul Manole simbolizează ideea sacrificiului suprem pentru actul creaţiei şi prin extensie Horea, supranumit Rex Daciae, ce se visa Decebal şi craiul Daciei vechi, înseamnă sacrificiul de sine pentru semeni, pentru dezmoşteniţii soartei.

Despre *Mioriţa* ce are peste 1000 de variante, Zoe Dumitrescu-Buşulenga spunea: „nu este un linos cum o vedea

[1] Terenyi Ede: *Conceptul armonic al lui S. Toduţă în lumina muzicii sale corale – Lucrări de Muzicologie*, Vol. 14 (1978) Cluj-Napoca, p. 80-82.

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru Odobescu, ci este concepţia adâncă despre eternitate, punerea vieţii terestre în relaţie cu absolutul".

Conceput în 12 numere, oratoriul *Mioriţa* de S. Toduţă înseamnă contopirea a două lumi diferite, cea a folclorului românesc, pe de o parte, şi formele muzicale ale barocului, passacaglia, ricercar, arioso, rondo, fuga, pe de alta. Celelalte numere (părţi) ale oratoriului, Eterofonia, Aulodia, Misture ed Isone, fac parte din aceeaşi familie, cea a cântecului şi jocului popular românesc.

Opera-oratoriu *Meşterul Manole* este o capodoperă, opera vieţii, - patru decenii despart prima versiune de ultima (1943-1982)[1] -, este ideea care i-a luminat viaţa şi creaţia.

Meşterul Manole este cea mai „enesciană" dintre toate lucrările maestrului. Scena fantastică a Sfinxului sau Lamento din actul III al operei *Oedip* de George Enescu le regăsim în partitura baritonului recitator, Găman, sau a Meşterului Manole: "o viaţă scumpă de om se va clădi în zid". "Sentimentul tragic al vieţii", cum îl numea scriitorul-filozof Miguel de Unamuno, răsună în partitura lui *Oedip*, cel mai nefericit om din lume, dar şi în *Meşterul Manole*, în marşul funebru din actul II sau în plânsetul de jale şi moarte al Mirei de pildă. Corul, ca participant şi comentator al acţiunii dramatice, se poate pune în relaţie cu *Oedip*-ul enescian, dar şi cu tragedia greacă.

Compus pe libretul compozitorului după drama omonimă a lui Lucian Blaga, *Meşterul Manole* înseamnă jerfa artistului pentru creaţie, „biserica mi se cere, jertfa mi se cere", dar şi iubirea jertfelnică a eroinei principale, Mira, Ana în legenda populară.

Corul solemn de pace şi lumină din finalul operei-oratoriu, cu toacă şi clopote, aminteşte cântecul de strană şi rugăciunea din Biserica de Răsărit.

Cele *Şase piese pentru pian*, compuse probabil în anul 1960 şi editate de Fundaţia „Sigismund Toduţă Cluj-Napoca" 1999 sub îngrijirea compozitorului Dan Voiculescu, reprezintă

[1] Sigismund Toduţă, op.cit.p. 193-197.

https://biblioteca-digitala.ro

aderarea pentru o scurtă durată de timp la dodecafonie - serialism, curente la mare modă în deceniile 6 – 7, care în treacăt fie spus au produs şi multă muzică proastă. Aşa cum Marţian Negrea a compus un *Studiu dodecafonic*, şi fostul său student, Sigismund Toduţă, a scris *Şase piese pentru pian*, postume, pentru a-şi demonstra fiecare că pot compune şi o astfel de muzică, deşi nu prea credeau în ea. Prof.univ. Liliana Gherman, întrebându-l pe maestrul Toduţă dacă a fost vreodată dodecafonist-serialist, a primit răspunsul: „da, am fost şi mi-a stat foarte rău".

Sigismund Toduţă s-a distins cu strălucire în muzica românească şi nu numai. Este un compozitor modern cu elemente de clasicitate demonstrate în excelenţa formei, mereu deschis spre ideal şi perfecţiune. Nu a avut obsesia inovaţiei radicale, totale, a originalităţii absolute. Nu a scris ode, osanale, imnuri, cântate cu măreţele victorii ale socialismului. A fost criticat pentru influenţele impresionismului, “unul dintre curentele antirealiste, decadente, cele mai periculoase"[1], şi pentru caracterul mistico-catolic al muzicii sale.

Alexandru Paşcanu, alt mare compozitor şi distins profesor, în scrisoarea de mulţumire adresată maestrului Toduţă pentru *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach* oferite în dar, nota următoarele[2]: "Asemenea lucrări închid în ele strădania şi trăinicia unei vieţi, constituind pietre de hotar în evoluţia unei culturi de specialitate(....) Ferice de cultura noastră, care a avut, în sfârşit, şansa unei personalităţi de talia dumneavoastră, ca Artist, Magister şi Om".

[1] Sigismund Toduţă, op.cit.p. 78.
[2] Sigismund Toduţă, op.cit.p. 132.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte şi documente (XIV) Dinu Lipatti (I)

Viorel Cosma

Alături de Clara Haskil şi Constantin Silvestri, printre prietenii cei mai apropiaţi ai lui Dinu Lipatti s-au numărat Achim Stoia, compozitorul şi folcloristul ardelean, devenit profesor şi actor al Conservatorului din Iaşi, precum şi juristul Corneliu Bediţeanu, secretarul particular al lui George Enescu din perioada anilor 1940–1955.

Cele patru scrisori adresate de Dinu Lipatti lui Achim Stoia datează din perioada anilor 1936–1941, când între cei doi muzicieni, aflându-se la studii în capitala Franţei, s-a legat o prietenie de interes major pentru pianistul bucureştean, dornic să intre în posesia unor melodii populare inedite în vederea unor creaţii proprii. Cum maestrul Achim Stoia colaborase cu Brăiloiu şi Breazul la înfiriparea celor două Arhive de Folclor, nu puţini compozitori îi făceau curte, spre a obţine câteva „perle" din Ardeal pentru lucrările în curs de colaborare. Aşa s-au născut legăturile profesionale între cei doi tineri compozitori, Dinu Lipatti invitându-l să-l viziteze la Bucureşti, ori de câte ori trecea prin capitală.

> „*Te-aş ruga să-mi răspunzi, dacă eventual ai vrea şi putea să-mi dai o mână de ajutor pentru un material de orchestră* – îi scria la 21 septembrie 1941 – *căci ştiu cât de frumos scrii şi ce mă atrage mai cu seamă este bagajul D-tale atât de bogat în ale muzicii, perspicacitatea cu care desigur c-ai evita regretabilele*

https://biblioteca-digitala.ro

greşeli ce se comit de mai toţi, când e vorba să se scoată din partitură un material de orchestră".

Era, aşadar, o invitaţie transparentă adresată elevului de la Schola Cantorum de a-i face unele „corecturi", pe care Achim Stoia (discipolul profesorului Paul le Flem la compoziţie) le-a operat ca un gest colegial (după propriile sale mărturisiri şi completări, la înmânarea scrisorilor de faţă). Mai aflăm din epistolele lui Dinu Lipatti că l-a căutat pe colegul de la Ecole Normale de Musique şi de la Târgovişte (unde era profesor la Liceul Militar „Mânăstirea Dealu") pentru „o mână de ajutor în legătură cu unele partiţiuni personale", că Achim Stoia a participat la concertele Corului *Carmen* la Paris, că a făcut o excursie în Italia (1937) etc.

Corespondenţa cu familia juristului Corneliu Bediţeanu, plecat definitiv din ţară cu vaporul Ardealul, odată cu George Enescu (1946), dezvăluie o prietenie mult mai adâncă, închegată prin vizite, concerte, chefuri reciproce la Sinaia, Predeal, București, Paris. Vizitele la Fundățeanca, unde se afla casa de vacanță a lui Dinu Lipatti, erau frecvente, mai ales după ce pianul de la București a fost transportat în "colțul de rai" din regiunea Argeșului. Lui "Conu Nelu" i-a scris mici piese pentru vioară ce le interpreta în seratele intime de la Sinaia și București. Făceau schimb de experiență… automobilistică, având aceeași pasiune pe timpul vacanțelor și refugiului din perioada celui de-al doilea război mondial. Aflăm chiar și amănunte din pasiunea de agricultor, pomicultor și… constructor a lui Dinu Lipatti.

> "Vă anunț că sunt un gospodar cl. I-a și că s-a dezlănțuit în mine o nouă pasiune: agricultura. Aici rămân, nu mă mai prindeți prin București de acum. Mai întâi fac cărămidă: în momentul când vă scriu am deja 7.000 de bucăți și până la 15 sept. sper în 25 sau chiar 30.000… Apoi curăț 80 pogoane pruni… desfund o vie și plantez 10 pogoane cireși" (23 august 1941).

Dar, răzbat din scrisori și succesele concertelor de peste hotare, colaborările și înregistrările pe discuri cu orchestra lui Franz Benda. Poate cele mai adorabile pagini

https://biblioteca-digitala.ro

epistolare rămân scrisorile în “stil Caragiale”, când armata i-a rechiziționat autoturismul în timpul războiului, “Căprarul Dinu” plângându-i-se “Maiorului” Bedițeanu de fapta “unui galonat nemilos” de la Marele Stat major al cărui gest abuziv „l-a cutremurat din creeri până-n tălpi.” Aici documentele epistolare se transformă în literatură autentică!

*

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Romînâ
DESTINATAR: Achim Stoia Manuscris original, în cerneală, 1 pg.
LOCUL ȘI DATA: /30 Decembrie 1936/ data poștei
Colecția particulară Achim Stoica

Dragă Domnule Stoia,

Îți mulțumesc pentru urările de anul nou ce ne-ai trimis și îți dorim și noi la rândul nostru, toate fericirile posibile.

Sperăm ca pînă la plecarea noastră să te mai putem vedea.

Primește te rog din parte-mi cele mai afectuoase salutări și gînduri bune, Dinu Lipatti.

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Romînă
DESTINATAR: Achim Stoia
Manuscris dactilografiat, semnătura în cerneală, 1 pg.
LOCUL ȘI DATA: Paris, 30 iunie 1937
Colecția particulară Achim Stoia

Dragă Domnule Stoia,

Mi-a părut atît de rău că n-am avut ocazia să te văd mai mult, cît timp ai fost la Paris!

Îți mulțumim pentru ilustrata trimisă din Italia.

Ce frumos trebuie să fie, când vizitezi orașe atît de interesante!

Am auzit că festivalul corului “Carmen” a fost strălucit. Eu n-am putut fi în seara aceia și am regretat mult. Au rămas francezii uimiți de așa formație muzicală. Bravo!

Mata ce mai faci și cînd mai vii pe la noi?

Ce planuri artistice mai ai în perspectivă?

Ne face întotdeauna mare plăcere să avem vești de la D-ta.

https://biblioteca-digitala.ro

Ai mei îți trimit toate gîndurile bune. Din parte-mi, primește, te rog, cele mai sincere sentimente de afecțiune.

Al D-tale,

Dinu Lipatti

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Romînă
DESTINATAR: Achim Stoia
Manuscris dactilografiat, semnătura în cerneală, 1 pg.
LOCUL ȘI DATA: București, 23 octombrie 1939.
Colecția particulară Achim Stoia.

Dragă Domnule Stoia,

Ți-am mai scris acum cîteva săptămîni, dar se pare că nu erai în Tîrgoviște. Dacă ești acum acolo, scrie-mi un rînd ca să știu, iar dacă vii întîmplător prin București, nu uita să treci pe la mine. Aș vrea să-ți vorbesc, căci cred c-ai putea să-mi dai eventual o mînă de ajutor în legătură cu unele partițiuni personale. Aștept un cuvînt și te rog să crezi în expresia sentimentelor mele cele mai prietenești.

Dinu Lipatti.

Eu ți-am expediat-o magister.

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Romînă
DESTINATAR: Achim Stoia
MANUSCRIS dactilografiat, semnătură în cerneală, 1 pg.
LOCUL ȘI DATA: București, 21 septembrie 1941

Colecția particulară Achim Stoia

Iubite prietene,

Îți mulțumesc pentru toate frumoasele rînduri ce mi-ai trimis de la o vreme încoa și la care n-am putut răspunde la timp. Ne gîndim adeseori la D-ta și ne-ar face plăcere să te mai vedem. Cînd mai treci prin București?

Am sosit de cîteva zile de la țară, unde am lucrat atît programele concertelor viitoare, cît și cîteva compoziții. Te-aș ruga să-mi răspunzi dacă eventual ai vrea si putea să-mi dai o mînă de ajutor pentru un material de orchestră căci știu cît de frumos scrii și ce mă atrage mai cu seamă este bagajul D-tale atît de bogat în ale muzicei, perspicacitatea cu care desigur c-ai evita regretabilele greșeli ce se comit de mai toți, cînd e vorba să se scoată din

https://biblioteca-digitala.ro

partitură un material de orchestră. Răspunde-mi te rog și primește expresiunea afectuoasei mele prietenii,

Al D-tale
Dinu Lipatti

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Romînă
DESTINATAR: Achim Stoia
Manuscris dactilografiat, semnătură în cerneală
LOCUL ȘI DATA: București, 17 iunie 1942
Colecția particulară Achim Stoia

Dragă Domnule Stoia,

Dacă nu ți-am răspuns pînă acum la rîndurile D-tale a fost numai datorită avalanșei de concerte ce-am avut atît aici, cît și peste hotare. Deabia acum am terminat și primul gînd se îndreaptă spre prietenii mei. Îți doresc din toată inima să te întorci sănătos și plin de glorie printre ai D-tale și să continui tot atît de frumos cum ai început cariera ce ți-ai ales. Îmi aduc aminte cu plăcere de cursurile noastre la Ecole Normale și sper că, atunci cînd vei putea, să vii neapărat la mine ca să mai depănăm firul amintirilor din epoca aceia atît de frumoasă.

Atît eu, cît și familia mea te rugăm să primești toată afecțiunea noastră.

Dinu Lipatti
Bd. Lascăr Catargiu 12

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Română
DESTINATAR: Corneliu Bediţeanu Manuscris dactilografiat
LOCUL ŞI DATA: Fundăţeanca, 7 august 1940
Colecţia Bedieţeanu C.

Iubite Domnule Bediţeanu,

Am în mâini acel minunat volum ce, cu atâta drăgălăşenie, mi-aţi trimis după concertul de zilele trecute şi nici nu ştiu cum să vă mulţumesc, atât sunt de mişcat.

O fac totuşi, şi încă din toată inima, cu atât mai mult cu cât „felicitarea" în chestie este disproporţional de mare faţă de execuţia felicitată. De aceia o să-mi daţi voie, la rându-mi, să vă trântesc un recital nocturn şi intim, într-o seară cu chef şi şpriţuri, pe pianul Dvs.,

https://biblioteca-digitala.ro

lucru ce, dacă nu-l pot realiza acum, îl voi pune cu siguranţă în practică pe dată ce voi sosi definitiv la Bucureşti (15 septembrie).

Acum lucrez de zor, am pe şantier Concertul în mi b de Beethoven (Filarmonica, aproximativ 15 Octombrie) apoi o avalanşă de recitale în Germania, la noi în ţară şi în balcani. Numai Dumnezeu să ne acorde pace şi vreme frumoasă!

Dvs. ce mai faceţi şi unde vă petreceţi actualmente vacanţa? Dar Doamna ce mai face? În momentul când vă scriu îmi dau seama că nici n-am răspuns la atât de spirituala scrisoare din Sâmbăta aceia, scrisoare ce am primit-o în pat, având 40 grade şi din care cauză concertul pentru refugiaţi s-a amânat dela 25 Iulie la 1 August. M-am bucurat mult şi fiţi sigur că data viitoare nu mai ratez ocazia.

În aşteptarea acestui plăcut eveniment, şi mulţumindu-vă călduros pentru frumoasa carte, vă rog să primiţi expresiunea profundei mele afecţiuni. Sărutări de mâini Doamnei.

Al. Dvs. cu tot devotamentul Dinu Lipatti

Com. Glâmbocata, Jud. Dâmboviţa, Of. Găeşti

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Română
DESTINATAR: Corneliu Bedieţeanu, Primăria din Găeşti
Manuscris dactilografiat
LOCUL ŞI DATA: [- Găeşti, 1940?]
Colecţia Bedieţeanu C.

Stimate Domnule Maior,

Multe supărări şi necazuri sunt sorocite omului din partea soartei şi a Marelui Stat Major. Aşa, bunăoară, mă pregăteam să fac faţă onoratei şi amabilei invitaţiuni, ce-aţi avut mizericordia de a-mi lansa pentru cheful muzo-artistic de Sâmbătă seara, când, o! fatalitate!, mă pomenesc cu un galonat nemilos, venit să-mi rechiziţioneze maşina. M-am cutremurat din creer până-n tălpi, dar n-am avut ce face; iar acum zac alături de scumpa-mi căruţă, bocind-o ca pe o mătuşă miliardară, şi neputându-mă despărţi de cadavrul său, tot din înalte motive strategice: eu fiind mobilizabil pe loc, m-au pironit acolo unde e locul meu de toată ziua: în maşină!.

În lipsă de alimentaţie (gogoşi şi şpriţuri de pe apa „Sâmbetei"), mă hrănesc cu versuri şi melodii personale, ce compun pe volant-ul defunctei şi mult regretatei mele droaşce. Aşa, de pildă, am scris până acum vre-o 12 Marşuri eroice pentru ţările non-beligerante, care pot fi uşor adaptabile la starea „pre" şi „quasi-beligeranţă", prin simpla schimbare de intrumente (înlocuind pe cele

https://biblioteca-digitala.ro

paşnice: clarineta în si bemol şi în-fundată, cu cele răsboinice: trompeta în c. dur şi moale), pentru ca, apoi, în starea de beligeranţă sadea, să poată fi executate cu tromboane răsuflate.

Am mai scris, apoi „Balada nemerniciei" sau „Secretul nemurirei" (tenorino şi acompaniament de ţambal) dedicată D-lui Chamberlain.

Dar ce n-am scris!..

Acum v-am făcut o mică piesetă pentru vioară solo, în chip de omagiu, pe o temă românească, pe care, gândindu-vă la cei mobilizaţi la datorie, vă rog s-o cântaţi în faţa onor. Asistenţei de Sâmbătă seara.

Să trăiţi!

Căprar Constantin

AUTOR: Corneliu Bediţeanu LIMBA: Română
DESTINATAR: Dinu Lipatti Manuscris dactilografiat
LOCUL ŞI DATA: [- Bucureşti, 1940]

Colecţia Bedieţeanu C.

Tinere Caporal Dinu,

Epistola matale tare m-a înduioşat!

Răutatea Marelui Stat Major râvnitor la lucrul altuia mi s-a părut hâdă şi are mare noroc că nu-i om, că deîndată l-aş face din major, minor şi din c. dur, c-moale, cum bine ai zis.....

D-apoi şi D-ta eşti major şi vaccinat şi nu m-ar mira să-l atingi în numele tatălui şi mai cu seamă fiind D-ta muzicant pasionat, să-l faci „tobă" din bătaie pe galonatul venit să-i predai maşina.

Iară din punct de vedere al meşteşugului maşinei, în locul matale, băgam într-a „treia" şi o rupeam de fugă peste Glâmbocata, sfâriind maşina să-i fugă bujiile pe volant şi să se plesnească de axa cardanică, nu altceva!

La urma urmei şi noi ne plesnim cu capul tot de o axă... De ce nu şi bujiile?

M-au mirat foarte, rândurile Matale despre alimentaţia dela Glâmbocata cu lipsa de gogoşi şi şpriţuri depe „Sâmbetile" care mi le porţi! Ai asta păntru mine să fie Nakazanie, adecă învăţătură de minte să nu rămân hrănit numa din versuri, aşa precum încerci să faci, ba mai bine să mergi la Alimex (întreabă-l pe Iancu că ce-i aia!) să mânci carne ca mine până amu dat în gută, care mâncare multă se mai cheamă pe limbă strămoşească chizmitură (dacă nu spun prostii cumva!)

https://biblioteca-digitala.ro

Şi iară mă miră „forte” lipsa de alimentaţie, că poate lipsa să se simtă la Glâmbocata numa-n şpriţuri sau gogoşi, că altfel cine-şi aruncă ochii pe muzica matale – „Allegro” ce cu multă dragoste şi recunoştinţă am primit – vede cât de ieftin trebuie să fie pe acolo diezii şi becarii, că tare mulţi ai presărat pe două pagini şi jumătate!

Atâţia fost-au de mulţi că m-am împiedicatu prin ei şi i-am agiuns din urmă cu arcuşul de-i împungeam dendărăpt ca cu suliţa şi-i rostogoleam claie peste grămadă şi iară prindeam a-i împunge unde nu se cade.....

Acolo numai m-am oprit şi hodinit, unde am găsitu scrisu: „espressivo”....

Aşişderea mult m-am întunecatu şi pieritu-mi-a toată bucuria, văzând că pe lângă „Allegro” scrisu-mi-ai „con brio” că şi astă zi tot nedumerit am rămasu şi tot mai crezu într-o greşeală, că poate, zisu-mi-am să fie mai curând „Allegro molto adagio”.

Pentru aceea făcutu-mi-am semn să întreb nu care cumva mi-ai făcut bucata şi la propriu, dar mai ales la figurat, ca să-ţi plăteşti capul meu pentru chestia cu rechiziţia? Placu-ţi?

Că tot aşa au fost şi cu ţuica de-am gustat-o în maşină, iară pe urmă am vorbit singur tată zâua....

Că tare bună au fost pân’ ce la urmă am făcut pe fundul sticlei semnul de muzică [coroana] *(nu ştiu dacă mă explic).*

Iară de partea ceialaltă cu absenţa D-tale, află că nu mă-mpac nici decum şi am făcut numa o rană inima, că ai fost singurul care m-ai refuzat...

Cu mii şi mii de mulţumiri, însă pentru foarte drăguţul „allegro” care-mi spune că mi-ai păstrat un gând frumos şi pentru care răspunsul va veni şi din suflet şi din inimă cu dragoste de prieten.

Omagii Doamnei Lipatti şi buna noastră amintire a celor ce am deranjat-o atât de matinal!

[„Maior” Bedieţeanu Corneliu]

Domnului
Corneliu Bediţeanu
Str. Dimitrie Orbescu 11a
Bucureşti
Urgentă

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Română
DESTINATAR: Corneliu Bediţeanu Carte poştală dactilografiată
LOCUL ŞI DATA: Sinaia, 4 iunie 1941

Colecţia Bedieţeanu C.

https://biblioteca-digitala.ro

Sinaia, 4 iunie 1941

Vă salut! Mii de mulţumiri pentru drăgălaşa scrisoare. Vă aştept cu nerăbdare şi mă bucur mult să facem un chef împreună. Veta întreabă: veniţi de prânz sau pentru masa de seară? Răspundeţi urgent. Pe aici un frig năprasnic, v-am şterpelit papucii, stau cu şuba pe mine şi cu sobele încinse tremur. Gerul Bobotezei! A, şi un guturai! În schimb compun de zor. S-o ia dracu` pe M-me P.

Cel dela Predeal cere 700 lei p. m². E nebun! Mâine aştept pianul. Mulţumesc Doamnei p.[entru] toată osteneala ce-şi dă să devenim …vecini!

Pe sâmbătă. Până atunci toată recunoştinţa,

Dinu Lipatti

Doamnei Corneliu Bediţeanu
Villa Bediţeanu
Str. nouă (prin Mareşal Presan)
Deasupra Villei Colonel Bossie
Sinaia
Jud. Prahova

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Română
DESTINATAR: Doamna Corneliu Bediţeanu
Carte poştală dactilografiată
LOCUL ŞI DATA: Fundăţeanca, 14 iulie 1941
Colecţia Bedieţeanu C.

Mult stimată Doamnă Bediţeanu,

Dacă nu v-am scris de când am sosit aici este că am suferit un potop teribil. Gârla ne-a luat toate gardurile, grădina de zarzavat, casele oamenilor din sate şi eram pe punctul să dormim în pod! Acum totul este bine şi vremea admirabilă. Mi-e dor de Dvs. şi de Conu Nelu, cu care mă bucuram să stau serile la taifas telefonic. Mă bucur nespus de lichidarea „zefirului", deşi pe moment mi-a rămas inima în suspensie când am aflat vestea. Am auzit la radio despre gestul admirabil cu loturile din moşie dăruite familiilor soldaţilor. Noi sperăm să revenim în Buc. pentru câteva zile în jurul lui 22 Iulie, dar depindem de trenurile cari actualmente nu circulă din cauza inundaţiilor. Poate prin august, dacă se va putea circula, vom veni pentru o zi să vă vizităm. Sărutări de mâini şi multe gânduri bune, toată afecţiunea mea lui Conu Nelu şi o sticlă de ţuică cu devotament Coanei Silica (!).

Al Dvs. devotat Dinu Lipatti

https://biblioteca-digitala.ro

Domniei Sale
Domnului Corneliu Bediţeanu
Str. Dimitrie Orbescu 7
Bucureşti

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Română
DESTINATAR: Corneliu Bediţeanu Carte poştală dactilografiată
LOCUL ŞI DATA: Fundăţeanca, 14 iulie 1941
Colecţia Bedieţeanu C.

Iubite Coane Nelule,

Să trăiţi şi să vă dea D-zeu sănătate pentru minunatul gest ce-aţi avut faţă de soldaţii români, am aflat de realizarea proectului de care am luat cunoştinţă printre primii, ascultând radio. Bravo deasemeni pentru isprava cu „zefirul" pe care eu personal însă îl regret. Dar ce bine c-aţi scăpat de belea! Noi suntem bine, dar am trecut acum două zile prin nişte spaime grozave. A plouat aşa de tare încât ne-a luat gârla toate gardurile, grădina de zarzavat şi era cât pe aici să cânt la piano cu picioarele în apă! Acum am scăpat, dar ieri au venit nişte prieteni să ne vadă şi n-au putut intra pe vale din cauza şoselei care este complet distrusă. Trenul nu merge, aşa că suntem condamnaţi. Trăiască autogirul. Compun, cânt, lucrez fără răgaz de când am sosoit aici. Am călătorit 7 ore pe camion. Pană peste pană şi nici un petic măcar. O nebunie. Scrieţi-mi, vă rog. Noi sperăm să sosim în Buc. pela 22. Scriu şi Doamnei la Sinaia. Nu mă uitaţi cu Sonata Maestrului Enescu.

Vă salut cu toată afecţinea, al Dvs. Lipatti

Domnului Corneliu Bediţeanu
Str. Dimitrie Orbescu7
Bucureşti

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Română
DESTINATAR: Corneliu Bediţeanu Carte poştală dactilografiată
LOCUL ŞI DATA: Fundăţeanca, 1 august 1941
Colecţia Bedieţeanu C.

Iubite Coane Cornel,

Aflaţi despre servitorul Dvs. că se găseşte în cea mai prielnică atmosferă componistică şi că prin coclaurile sale este raiul pe pământ. Acum prepar de zor Concertul în mi b [emol] de Liszt pentru la 10 august. Călătoria înapoi am făcut-o în condiţiuni bune. Cum aţi ajuns

https://biblioteca-digitala.ro

la Brădeşti? Ce mai face Coana Voica? N-aveţi idee ce simpatic şi interesant a fost dejunul ce, cu atâta drăgălăşenie, ne-aţi oferit deunăzi! Ce se aude cu „rabla" cu patru roate? Poate veniţi pe aici să ne pescuiţi şi să vă deochiem maşina cu ţuică de Fundăţeanca! Din păcate însă pe valea noastră nu se poate intra, căci şoseaua n-a fost reparată şi e vai de mama ei! Eu sper să sosesc (în cazul în care concertul rămâne fixat pentru 10 August) în seara de 8. Până atunci primiţi, vă rog, toată devotata afecţiune ce vă păstrez, iar Coanei Voica transmiteţi-i respectuoasele mele omagii.

Al Dvs. Dinu Lipatti

Domnului Corneliu Bediţeanu
Str. Dimitrie Orbescu 7
(în cel mai frumos cartier al Capitalei)
Bucureşti

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Română
DESTINATAR: Corneliu Bediţeanu Carte poştală dactilografiată
LOCUL ŞI DATA: Fundăţeanca, 23 august 1941
Colecţia Bedieţeanu C.

Iubite Coane Nelule, m-a amuzat teribil c.p.-ul trimis şi efectiv l-am luat d`a capo până am dat cu capul de zid, burduf de ameţeală. Parol, era să-mi rup nasul, jur că nu-l mai am întreg. Am sunat cu disperare la nr. Dvs. când am fost în Buc.[ureşti] p. concertul răniţilor, dar eraţi la moşie. Am impresia că v-o iau eu înainte cu maşina, am de gând să-mi iau una mică, mică, de buzunar. V-am ras! A propos: cum mai merge jucăria cu pretenţii de briciu? Vă anunţ că sunt un gospodar cl. I-a şi că s-a deslănţuit în mine o nouă pasiune: agricultura. Aici rămân, nu mă mai prindeţi prin Buc.[ureşti] de acum. Mai întâi fac cărămidă: în momentul când vă scriu am deja 7.000 bucăţi şi până la 15 Sept. sper în 25 sau chiar 30.000. Apoi: după o minuţioasă şi prealabilă consultaţie cu Conu Nelou, vrea să închiriez dela Camera Arg.[eş] un tractor p. cele 100 pogoane arabile, care din lipsă de lucru, s-au sărăcit. Apoi: curăţ 80 pog. Pruni (omizi). Apoi: desfund o vie şi plantez 10 pog. cireşi băşicaţi. De abia aştept să reluăm convorbirile nocturno-telefonice. Ce mai faceţi, afară de bâţâiala automobilistică? Dar Coana Voica? Sănătoasă? Veniţi oricând pela noi, vă aşteaptă ţuică de Fundă [sic!] şi toată afecţiunea noastră. Drumul s-a reparat f. bine.

Cu toată profunda şi devotata afecţiune, al Dvs.
Dinu Lipatti

https://biblioteca-digitala.ro

AUTOR: Dinu Lipatti LIMBA: Română
DESTINATAR: Corneliu Bediţeanu Manuscris holograf
LOCUL ŞI DATA: Berlin, 17 ianuarie 1943

Colecţia Bedieţeanu C.

Berlin, 17 ianuarie 1943

Mult iubite Coane Nelule,

Află despre noi că suntem foarte bine în ţara asta ordonată şi atât de muzicală.

Am repurtat două succese mari, primul cu Benda (care este adorabil!) şi al doilea cu Filarmonica din Berlin, unde am fost rechemat de 6-7 ori, trebuind să dau în bis un Choral de Bach. Un public extraordinar!

Acum plecăm peste câteva zile la Leipzig, unde după ce mă voi închina la mormântul lui taica Bach, voi da un recital. Apoi Dresda, alt recital. Viena, Bratislava...

Aici se mănâncă destul de bine şi se încălzeşte permanent la +19° / +20°.

Apă caldă în permanenţă şi viaţa destul de bine echilibrată.

Zilele trecute am înregistrat pe discuri Concertino-*ul meu cu Benda şi faimoasa orchestră, acum să vedem cum a sunat.*

Sunt pe cale să contractez angajamente serioase. Sper să ne vedem pela 9 Februarie când sosim în Bucureşti. Te rog să transmiţi omagiile mele Doamnei Bediţeanu şi Cucoanei Silica, iar Mata primeşte, te rog, toată afecţiunea şi recunoştinţa mea,

Dinu Lipatti

https://biblioteca-digitala.ro